أسوالد اشبنغلر

تدهور الحضارة الغربية



تدهور الحضارة الغربية

أسوالد اشبنغلر

تدهور الحضارة الغربية

ترجمة

أحمد الشيباني

الجزء الأول

★

منشورات دار مكتبة الحياة
بيروت - لبنان

الفهرس

ـ الجزء الاول ـ

عندما يتدفق في الابدي الشيء نفسه مكرراً
ذاته أبداً ، وتتماسك آلاف القناطر جبارة
بعضها ببعض ، تفيض الرغبة في الحياة من
كل الاشياء من اضخم النجوم واتفه المُدر
وكل إجهاد وجهاد هو هدوء سرمدي
في الله .

« غوتيه »

مقدمة المترجم

١ ـ مدخل :

بلغ التقدير لهذا الكتاب في الغرب حـداً صنف معه كأعظم مؤلف صدر في النصف الاول من القرن العشرين . فهو كتاب يعالج جميع مواضيع الحضارات الانسانية وانجازاتها من فن وعلم وفلسفة ومذاهب وأديان ، فاشبنغلر يرى أن كل حضارة من الحضارات هي كل متكامل غير قابل للتجزئة وظاهرة أولية متفردة وذلك لأن لكل حضارة نفساً اولية واحدة ، وتعبر برموزها عن نوازعها وطاقاتها ، وأن تلك تنطلق عنها النفس وهذه الظاهرة وهذا الرمز هي التي تسيطر وتوجه جميع نتاج الحضارة من أدب وتصوير ونحت وموسيقى وعلم وفلسفة ومذاهب واديان ، لهذا سيجد القارىء شبنغلر يعالج في هذا الكتاب الضخم جميع هذه الفروع الحضارية ، وسيراه يستشهد بالموسيقى وهو يبحث في الرياضيات، ويدلل على صحة اقواله بالدين وهو يتحدث عن النحت والتصوير ، ويقتبس براهينه من الطقوس المذهبية او الدينية ليثبت نظرياته في الهندسة المعمارية ، ويختار دليله من الرقم الرياضي ليبرهن على صحة نظريته في الجنس . لهذا

فان القارىء سيذهل لوفرة معلومات شبنغلر الموسوعية وسيعجب بمنطقه المنسق والدقيق الملاحظة .

والحق أن هذا الكتاب يُدرس ولا يُقرأ. واعتقد ، لا بل اؤمن بان الزمان الذي يتوجب فيه على القارىء العربي أن ينتقل من القراءة للترفيه عن نفسه الى القراءة لتثقيف نفسه قد حلّ وآن . وكتاب شبنغلر هذا على ما أرى هو أول محاولة تتحدى فيها المكتبة العربية القارىء العربي بتراث إنساني خالد من هذا العيار . ولا أريد ان اكتم أنني أشعر بفخر وانا أحقق نقل هذا المؤلف إلى العربية ، فترجمتي لهذا الكتاب جاءت نتاج كدح لا عمل ، فلقد عبأت كامل طاقات ضميري وعقلي لانجاز هذا العمل الضخم ، فنقلته الى العربية بدقة حرفية وأمانة متزمتة في اخلاصها وذلك لادراكي اهمية العمل المنوط بي ، وقد بذلت كل جهد لاصوغ ترجمتي باسلوب سهل هين ولا اريد ان ادعي هنا انني بلغت في ترجمتي الكمال ولكن الكمال كان نصب عيني عند ترجمة كل كلمة من كلماته .

وقبل ان اختتم مدخل هذه المقدمة أرى لزاماً على ان اشكر أصحاب دار مكتبة الحياة على اقدامها على مثل هذه المغامرة في تقديمها للقارىء العربي مثل هذا الكتاب الضخم واخص فيها اخي وصديقي المفكر العربي الكبير الاستاذ يوسف الحوراني الذي قام بمراجعة الكتاب ، واشكر القيمين على مكتبة الجامعة الاميركية ببيروت اذ انهم وفروا لي بسخاء وكرم كل امكانيات العمل الفكري ، واشكر اخيراً لا آخر اخي وصديقي السيد هنري حنا الذي افسح لي في مكتبه مكاناً هادئاً ولطيفاً للعمل ، وبعيداً عن ضوضاء البرج ببيروت حيث يقع النزل الذي كنت فيه أقيم .

٢ – من هو شبنغلر ؟

انه اوزفالد شبنغلر ولد في شهر مايو عام ١٨٨٠ وفي مدينة بلاكنبورغ في الهرتس من أب يدعى برنهرد وأم من أسرة غرنتسوف ويدين بالمسيحية

البروتستنتية وقد تلقى دراسته الثانوية في مدرسة « هلة » ثم انتقل الى جامعة برلين حيث تخصص في العلوم الطبيعية ، وانتقل من هذه الجامعة الى جامعة ميونيخ ليعود منها الى برلين ثانية ومن ثم ليلقي عصا الترحال في مدينة «هلة» لفترة من الزمن ، وليغادرها ليستقر أخيراً في مدينـــة ميونيخ حيث قضى حياته في التأمل والدرس وعاش وحيداً في عزلة هائلة وحرية كامـــلة حتى وافته المنية في ٥ أيار عام ١٩٣٦

أما أشهر مؤلفاته لا بل اعظمها فانه هذا الكتاب الذي نقلناه الى العربية أي « تدهور الغرب » .

« Der Untergang des Abendlandes »

وقد رأينا تسميته بتدهور الحضارة الغربية وذلك انسجامـــاً مع روح الكتاب ، أما بقية مؤلفاته فهي مجموعة من مقالات ومحاضرات وكراريس لا يتجاوز أضخمهـــا المئتين من الصفحات واشهر هذه الكراريس هي هيرقليطس : « دراسة في الافكار الرئيسية الديناميكية » في فلسفته ، البناء الجديد للريخ الالماني ، السنوات الحاسمة ، المانيا وتطور التاريخ العالمي .

٣ – نفسانية شبنغلر :

يبدو ان الطريقة المثلى لفهم إحدى الفلسفات انما تتمثل في فهم شخصية فيلسوفها ، وروحانيته التي انبجست عنهـــا تلك الفلسفة ، ولا شك بان لشبنغلر فلسفة جديدة كل الجدة في فهمه لتطور التاريخ البشري وللحضارات البشرية التي تشكل هذا التاريخ ، وفلسفة شبنغلر هذه فلسفة تشاؤمية بأوسع ما لكلمة التشاؤم من معنى ومفهوم ، ولعل السبب الرئيسي الذي جعل من شبنغلر فيلسوفاً متشائماً يتجاوز في تشاؤمه شوبنهور بمراتب ودرجات ، هذا السبب ناشىء، من ايمانه العميق بالطبقية في المجتمع وقناعته بان النبلاء وحدهم هم الطبقة الوحيدة التي تمثل الأمة حق تمثيل في المجتمع ، وان بقية الطبقات

لا تمثلها إلا تمثيلاً ناقصاً ، او بالاحرى انها لا تمثلها على الاطلاق ، فطبقة الفلاحين على حد زعمه لا تمثل الأمة في شيء وذلك لأنها حسب اجتهاده خارجة عن التاريخ ، وان التاريخ لا يقوم إلا مع الحضارة وهو (أي شبنغلر) يرى ان طبقة الفلاحين تسبق ميلاد الحضارة . زد على ذلك ان شبنغلر يرى ان من أهم مقومات الحضارة هي تلك النوازع والنزعات الفروسية التي تتمرد على حساب الارباح والخسائر ، إذ انها تعتمد مبدأ العطاء والتضحية ، ولهذا وفي عصر رأى شبنغلر بأم عينه المبدأ والروح الطبقيين يتهاويان ويندثران تحت لطمات الجماهير وقبضات الطبقات العاملة من فلاحين وعمال ، ورأى الثورات والزلازل الاجتماعية تدك صروح النبالة دكاً ، ورأى المادية في أبشع صورها تسود المجتمعات الاوروبية وتتخذ من مبدأ الخسائر والارباح دستوراً أخلاقياً لها ، ورأى أبناء المدن يتناسون لا بل يسخرون من تقاليد النبالة واعرافها ويرون فيها الدلالة على رجعية المجتمع وانحطاط الدولة ، ورأى الامتيازات الطبقية والحواجز الاجتماعية تنهار امتيازاً بعد امتياز ، وحاجزاً بعد حاجز ، لهذا كله لم يكن أمام شبنغلر المؤمن بالطبقية العنصرية وبالنبالة على وجه أخص كنظام للحضارة إلا ان يثور على المادية في شكليها البرجوازي والاشتراكي ، من غربي وشيوعي ، وان يلجأ الى التشاؤم والكفر بالعقل والتغني بمزايا الوجدان واندفاعات البديهة التي تتدفق تدفق الينبوع من الارض والتي لا تتوخى من دفقها غرضاً حسياً او مأرباً مصلحيا لانها لا تستطيع ولا تريد إلا ان تتدفق ، لهذا ارسل شبنغلر بصيحته المدوية القائلة بان العقل يقتل ، وان العلم يدمر ، وان التحليل يهدم ولا يبني ، لكن شبنغلر العالم الرياضي السابق كان يدرك ويعي ، بان صيحته هي صرخة في واد ، وان التيار لأضخم واعتى من ان توقفه صيحة مفكر او يسيطر عليه مذهب او يتحكم به دين او فلسفة ، لذلك ارتمى في احضان جبرية تشاؤمية وأخذ على نفسه في هذا الكتاب ان يفلسف الفناء ويحلل العدم كضرورتين حتميتين لا على ظهر هذا الكوكب فقط بل انما في الكون الكبير ايضاً ، والكون الكبير بكل

ما فيه من مجرات وانظمة شمسية وكواكب .

وشبنغلر يشن حملة لا هوادة فيها او لين على كل ما هو حسي ، ويكره العقل لأنه يدخل الاشياء الغامضة في ميدان الحواس ، ويناهض الرياضيات والفيزياء والكيمياء لانها تتعامل مع الحواس حتى في فرضياتها ولعل السبب الرئيسي لعداء شبنغلر لكل ما ذكرت يعود اولاً واخيراً الى الحواس وهي التي تساوي الفرد بأفراد طبقة النبالة ، هذه الطبقة التي يتعبد لها شبنغلر ويقدسها ويعتبرها روح الأمة والقوة الدافعة في التاريخ ، وذلك لأن اقلية ضئيلة ، على حد زعمه ، من الناس الممتازين النبلاء هي التي تمثل الامة ، ولان الامة ، على حد قوله ، هي ككل رمز من الرموز الكبرى للحضارة ، رمز يرتبط بنفر قليل من الناس ، وهذا النفر هو الدولة وتجسيد للامة في الدولة وهو ينادي بهذا المبدأ بوضوح حينما يقول في احدى فقرات هذا الكتاب ما يلي :

« ان التاريخ لا وجود له الا بالامم ، لأن الامم هي الصورة الحية فاذا حطمتها حطمت التاريخ ، وان لكل امة طالما هي تحيا وتناضل دولة ، ولا تكون الامة ذات دولة الا اذا كانت مكونة من طبقتين لا اكثر ولا اقل وهما طبقة النبلاء وطبقة الكهنوت .

اما الفلاحون والعمال وحتى في نقاباتهم فانهم لا يؤلفون طبقة ».

مثل هذا الفيلسوف لا شك سيفر الى التشاؤم وسينظم قصائد الرثاء وهو يرى الطبقة البرجوازية الاوربية ، هذه الطبقة التي رأت النور على يد الثورة الفرنسية واعتمدت الفلسفة الانكليزية ديناً لها ومذهباً ، تضرب النبلاء والكهنوت معاً وتسيطر على كل اعراف المجتمع وتقاليده وتشترع للدول الاوروبية دساتيرها وقوانينها .

هذه دراسة عاجلة لنفسانية شبنغلر ، وهي دراسة استعراضية نأيت بها عن كل نقد او تحليل .

٤ ـ الحضارة :

يرى شبنغلر أن الحضارة تولد في اللحظة التي تستيقظ فيها روح كبيرة ، وتنفصل هذه الروح عن الروح الاولية للطفولة الانسانية الأبدية ، كما تنفصل الصورة عما ليس له صورة ، وكما ينبثق المحدود من اللامحدود ، ويرى شبنغلر ايضاً ان الحضارة تولد وتنمو في تربة بيئة يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً وان الحضارة ككل كائن لها طفولتها وشبابها ونضوجها وشيخوختها ، وانها تموت عندما تحقق روحها جميع إمكاناتها الباطنية على هيئة شعوب ولغات ومذاهب دينية وفنون وعلوم ودول ، وان الحضارة عندما تحقق هذه الامور وتستنزف إمكانات روحها في تجسيد هذه الانجازات تتخشب وتتحول الى مدنية واخيراً تتجاوز المدنية الى الانحلال والفناء. ويرى شبنغلر أن لكل حضارة صيرورة واتجاها وزماناً ومصيراً وتاريخاً ، وان الحضارة أسيرة مصيرها ، وان اتجاهها هو اتجاه لا يمكن ان يقلب أو يعكس أو يُحوّل وذلك لان هذا الاتجاه هو اتجاه وسمه المصير وحددته الصيرورة . ويرى شبنغلر ان لكل حضارة تاريخاً ، وان هذا التاريخ هو تاريخ النفس الاولية للامة ذات الحضارة ، وانه لا يمكن ان تكون هناك حضارتان متماثلتان كل التماثل ، وذلك لان كل حضارة هي تاريخ مستقل بذاته لا يتأثر أبداً بتاريخ أية حضارة أخرى ، واذا ما تأثر فانما لا يعبر أبداً عن جوهره ، بل انما يتمثل أشكالا كاذبة تتنافى واصالته الحقيقية وينشأ تمثله هذا عن ظروف معينة تحد من حرية عمل النفس الاولية للحضارة ، لكن هذه النفس الاولية المحدودة الحرية تسعى حتى في مثل هذه الظروف الى طبع الحضارة المتأثرة بها بطابعها ويضرب شبنغلر الامثلة على هذه الواقعة بالحضارة العربية التي تمكنت ، حتى في اعتمادها القواعد الكلاسيكية في الهندسة المعمارية ، ان تفرض طابعها على المباني الرومانية ابتداءً من عهد هادريان. فالبانتيون Pantheon مثلا الذي بناه هدريان يعتبر أول مسجد اسلامي بني في التاريخ . فالحضارة تولد وهي تحمل معها صورة وجودها ، وهي على صلة

رمزية عميقة ، صلة تكاد تكون صوفية ، بالمكان الذي فيه وبواسطته تريد ان تحقق وجودها وهي تصارع وتناضل داخل المكان الذي اختاره لها مصيرها لتنظم كل خليط فيه على صورتها . زد على ذلك ان لكل حضارة طرازها الخاص بها ، وباستطاعة المرء ان يتامس هذا الطراز في كل إنجاز من انجازاتها، أفنياً كان أم علمياً أم دينياً . لكن التركيب الباطني لأية حضارة هو نفس التركيب الباطني لكل الحضارات ، ولا توجد ظاهرة واحدة ذات قيمة عميقة في الصورة التاريخية لحضارة ما دون ان يوجد ما يقابلها تماماً في غيرها من الحضارات ،ومثل هذه الظاهرات هي ظاهرات ينعتها شبنغلر «بالمتعاصرة» فبامكاننا ان نقول مثلا ان فيثاغورس معاصر لديكارت وافلاطون معاصر للابلاس ، وارشميدس معاصر لغاوس وان الاسكندرية معاصرة لبغداد العباسية ، وان بغداد العباسية معاصرة لواشنطن ، ولكن اختلاف النفس الاولية لحضارة ما عن النفس الاولية لحضارة اخرى هو الذي يحدد الفرق بين هذه الظاهرات المتعاصرة ، فالنفس الفاوستية لغاوس هذه النفس التي اعتمدت المنهاج التحليلي الفراغي اللانهائي نفس تختلف كل الاختلاف عن النفس اليوقليدية لفيثاغورس ، فالنفس اليوقليدية تؤمن بالمحسوس وبالنهاية والمحدودية الى حد يجعلها تعتقد بأن الكون ينتهي عند قبة السماء الزرقاء ، بينما ان النفس الفاوستية هي بالاضافة الى ما ذكرت عنها آنفاً لا تشترط المحسوس اساساً لعلومها ، ولا تعتمد كما تعتمد النفس اليوقليدية على بُعدين فقط ، أي الطول والعرض ،بل انما تقصد الابعاد الثلاثة وهي الطول والعرض والعمق . كما تؤمن بالاستمرار التاريخي ولا تقيد نفسها أبداً بالحاضر وبالمكان كما كانت حال النفس اليوقليدية ، بل انما ترتبط بالزمان وبالفراغ اللانهائيين .

ويرى شبنغلر كما سبق لي ان قلت انه لا يمكن ابداً فهم آية ظاهرة اساسية كانت ام اجتماعية ام اقتصادية ام علمية او ادبية ام فلسفية إلا بواسطة فهم كل ما للحضارة من ظاهرات ، وهو بذلك يقول :

« حينئذ رأيت فيضاً زاخراً من الروابط التي شعر بها بعض المؤرخين

شعوراً واضحاً حيناً وغامضاً في معظم الاحيان دون ان يصلوا الى فهمها اطلاقاً ، روابط بين صور الفنون التشكيلية والفنون العسكرية او الادارية ، ورأيت تشابها عميقاً بين الاشكال السياسية والرياضيات في الحضارة الواحدة ، بين النظرات الدينية والصناعية ،بين الرياضيات والموسيقى وفنون التشكيل ، بين صور الاقتصاد وصور المعرفة ، وتبينت بجلاء ووضوح الارتباط الروحي العميق بين احدث النظريات الفزيائية الكيمائية والتصورات الاسطورية الخاصة بالاجداد عند الجرمان ، بين اسلوب المأساة ، والآلية الديناميكية ... ورأيت وراء هذا كله ، في فيض من النور ، ان هذه المجموعات القوية المتشابهة في هيئتها والتي تمثل كل واحدة منها ، تمثيلاً رمزياً في الصورة العامة للتاريخ العام ، نوعاً انسانياً خاصاً ، اقول رأيت ان هذه المجموعات تكون بناء متجانساً في اجزائه كل التجانس . وهذه النظرة هي وحدها التي تستطيع ان تكشف عن سياق التاريخ واسلوبه الخاص . »

ويرى شبنغلر ان لكل حضارة عناصر خاصة بها وعناصر غريبة عنها ، وان هذه العناصر من خاصة وغريبة تحددها النفس الاولية لكل حضارة ، لذلك يؤمن شبنغلر بانه من المستحيل على فرد او افراد ينتمون إلى احدى الحضارات ، ان يفهموا حضارة اخرى غير حضارتهم فهماً كاملاً ودقيقاً في صحة وذلك بسبب العناصر الغريبة عنهم هذه العناصر التي تتشكل منها تلك .

ويرى شبنغلر ان للحضارة دستوراً أخلاقياً يتمثل في العقيدة وقوة النفس وتلازمه بساطة الظواهر وان الدستور الحضاري لا يعتمد العقل ابداً بل انما يعتمد الوجدان هذا الوجدان الممثل في الشعور ، لا بالحس وأن العقلانية في شتى مذاهبها هي فلسفة مدنية لا حضارية لذلك عندما تدخل الحضارة الطور العقلاني من تطورها تبلغ خريف عمرها وتشيخ وتهوي الى درك المدنية ثم تتابع انحدارها إلى الانحلال .

٥ – المدنية :

يشن شبنغلر حملة عنيفة على المدنية ، ففي المدنية ، تصبح الصيرورة ، Becoming صيراً Become ويمسي التاريخ طبيعية ويغدو الزمـــان مكاناً والاتجاه امتداداً والعلوم الروحية علوماً طبيعية ، وتصبـح طبيعة « غوتيه » الحية ، طبيعة ميتة وتزول الصفة العضوية (Organic) عن كل مفهوم وأمر وشيء ، ويتخشب كامل الوجود ، إذ تجف العصارة الحياتية من ساقه وتاجه واغصانه وافانينه ، وتصبح الفخامة المادية والوفرة العددية صاحبتي الحول والطول وتنحل الضمائر وتصبح العظمة تقاس بالباع والذراع وتقدر بالقنطـار والدينار . وكانت من قبل تقدر ، أيام الحضارة ، بما لا يحس به من العزائم والأخلاق . وتنشأ المدن العالمية العظمى اما سكان المدن فانهم لا يمثلون أمة بل انما يمثلون ركام جماهير تتفاعل معاً نتيجة لعوامل مصلحية مادية لا تمت الى الوجدان او الضمير بوشيجة او صلة ، اما منازلها فليست سوى ملاجىء يأوي اليها أناس لا تجمع بينهم رابطة الدم ، بل الصدفة ، ولا توحد كلمتهم وحدة الشعور القومي بل روح المصلحة الاقتصادية ، واذا ما انتقل احد سكانها من مدينة الى اخرى تصبح المدينة وطنه ، أما القرية فتبدو لناظريه أجنبية غريبة ، والعلة على حد قول شبنغلر : ان ساكن المدينة لا يستطيع أن يعيش في مكان آخر غير هذه الأرض الصناعية ، وهي تمثل تقهقر السياق الكوني لوجوده الأصيل ، بينما تصبح توترات وجوده الواعي اشد خطراً يوماً بعد يوم . والانسان في المدينة لا يؤمن الا بالتفسير السببي ولا يفهم التجربة الحية اللاحسية ، وهو فاقد كل مميزات الدم والقومية والشعور بالتقاليد ، وهولذلك عقيم ، وعقمه يدل على انه يمم شطر الموت وهو قد فقد الرغبة في الحياة وفقد الخوف من الموت ولم يعد يشعر بان هناك مبرراً لوجوده واسباباً تبرر بقاءه واستمراره بالحياة .

والحق ان مع مآخذي الكثيرة على شبنغلر ، فانني اقر واعـــترف بان شبنغلر قد ابدع في وصف الازمة الروحية التي تعانيها المدنية الغربية اليوم ،

هذه الازمة التي تسعى بالحاح لتجد لها منفساً ومخرجاً والتي تتجـه اليوم الى الوجودية وما يماثلها علها تجد لديها ما ينفي قلقهـــا ويعيد اليها طمأنينتها الباطنية ، فالمدنية الغربية اليوم مدنيـــة تشيع الاضطراب والقلق في نفوس ابنائها وقد اخذت ابتداء من عام ١٩٤٥ تنقل هـــذا القلق والاضطراب الى الشرق العربي ، وعقب التجارب التي مررنا بهـــا لا يسعني الا ان اســـلم بمبدأ شبنغـــلر القائل بان العقل يقتل والفراغ يلد الموت ، وان المكان يميت الزمان وان الصير ينحر الصيرورة ، وان الامتداد يقتل الاتجـــاه . وان العقلانية لا يمكن لها ان تدفع الانسان او الامة الى بناء حضارة ، فالعقلانية مذهب يؤمن بالمحسوس المدرك ولذلك يحول الانسان الى كائن يتمسك بالحاضر ويشد بذاته الى كل ما هو آتي ويطمع الى تحقيق الربح الفوري ، لهذا فان مثل هذا الانسان هو فريسة دائمة للانتهازيـــة ، وهو يستغرب التضحية ويستهجن العطاء ، ويسخر من كل عمل لا يحقق ربحاً آنياً وفورياً ،ومثل هذا الانسان لا يمكن ان يكون لبنـــة في صرح الحضارة ، كما وان العصر الذي يعيش فيـــه ويدين بمذهبه ، لا يمكن ان يكون عصر انبعاث وحضارة . والانسان في المدنية يضع نصب عينيه اشباع الحس هدفاً له ويقوم كل عمل بمقومات حسية تصب كلها في الجيب والبطن وما يشتق عنها ، لذلك فان المدنية عاطلة من العظمة الحقيقية ،عقيمة لا مجال فيها للبنـــاء الاصيل ، وهي تحاول ابداً ودوماً ورغبة منها في الصمود أمام شعورها بالنقص ان تغرق نفسها بعيش حسي مترف يخنق صوت الوجدان داخل الانسان ، ولكن لما كانت الاحاسيس لا تشبع بل تنهك لذلك تصاب المدنية بالسأم والملل ويفتش اهلوها عن مهرج لا صديق ، وعن نديم لا رفيق ، وبهذا تنقلب موازين القيم وتختل الى درجة يجعل اهلوهـــا في كثير من اللحظات يحسون بعقم الحياة وبانعدام اي حافز او مبرر لهـــا .

ومما يغلق باب الامل في وجه شبنغلر ويقطع عليه كل سبيل الى التفاؤل ايمانه المطلق بان الوقائع الحضارية لا تتكرر ابداً ، وشبنغلر يريد ان يقول

في هذا للشعوب التي كان لها حضارات فيما مضى ، بأن حضاراتها لن تتكرر على ايدي ابنائها مرة اخرى . وشبنغلر مع انه لا يصرح علناً بأن الحضارة الفاوستية هي اسمى حضارة بلغها الجنس البشري على ظهر الكوكب ، لكن منطوق كتابه ومجمل آرائه الواردة في هذا الكتاب تشير جميعاً الى ان شبنغلر يؤمن ايماناً وطيداً بان الحضارة الفاوستية هي ذروة الحضارات على الارض ، كذلك يؤمن وهو الذي عاش ليرى الحضارة الفاوستية تمتد بظلالها آنا استعماراً وحينا آخر نفوذاً لتشمل كامل الشعوب والامم من اسيوية وافريقية وغيرها من ابناء القارات الاخرى ، وعاش أيضاً ليرى أن هذه الشعوب من مستعمرة ونصف مستعمرة تسارع لتأخذ بأسباب الحضارة الفاوستية ولتتغذى بثقافتها ولتقتبس اساليبها وحتى مناهجها في الحياة ، اقول ان شبنغلر يؤمن ايماناً جازماً بان الجنس البشري على ظهر هذا الكوكب مقبل أكيداً على الفناء في وقت جد قريب ، وان تدهور الحضارة الغربية سيجر معه حتماً تدهور الحضارة الانسانية بكاملها : بالرغم من انه لا يجوز لنا ان نقول حضارة انسانية وذلك اذا ما رغبنا في الانسجام ومفهوم شبنغلر الحضاري ، فهل تؤكد الاسلحة النووية من ذرية وهيدروجنية والمكروبية مخاوف شبنغلر وتبرر تشاؤمه ؟ إن شبنغلر نفسه حبا منه بتعزية نفسه يعود لينادي مبشراً باقتراب ولادة روح حضارة جديدة !

٦ ـ الحضارة العربية :

اذا كان هناك من فيلسوف اعجب بالامة العربية اعجاباً يكاد يكون دون تحفظ ، فانما هو شبنغلر . فشبنغلر يرى أن جميع الحضارات التي قامت في الشرق الاوسط ، ما عدا الحضارة الفرعونية هي حضارة عربية ، ويسمي النفس الاولية للحضارة العربية بالنفس المجوسية فاليهودية والمسيحية والزرادشية والمثروية والنسطورية وجميع ما قام في منطقة الشرق الاوسط بكاملها وامتد حتى الصين وشمالي افريقيا هو فروع من الحضارة العربية ذات

النفس الاولية المجوسية . ويرى في معركة « اكثيوم » التي دارت بين انطونيوس ، معركة دارت بين الروح الابلونية (اليونانية الرومانية) وبين الروح العربية او المجوسية كما يسميها شبنغلر ، اي انها معركة دارت بين الالهة المتعددة وبين الاله الواحد ، بين الامارة والخلافة . ويؤمن شبنغلر بانه لو قدر لانطونيوس ان ينتصر لانقذ الروح العربية ، لكنه هزم ولهذا كفنت هزيمته الروح العربية بكفن روماني امبراطوري ، لكنها مع هذا استطاعت كما اوردت آنفاً حتى في اعتمادها الشكل الكاذب في الهندسة المعمارية والزخرف من ان تفرض وجودها على الحضارة الابولونية .

ويبلغ اعجاب شبنغلر بالحضارة العربية حداً يضعها معه ، جنباً الى جنب والحضارة الفاوستنية ، وذلك حين تقريره ان الحضارة العربية كانت ايضاً كالحضارة الفاوستية تؤمن بثلاثة أبعاد ، أي طول وعرض وعمق ، لكن الفرق بين العمق الفاوستي والعمق العربي ، هو ان العمق الفاوستي يتسامى عالياً ليحلق في الفراغ (Space) بينما ان العمق العربي ينحدر ليغوص عميقاً في باطن الارض ، ولنسمع ما يقوله شبنغلر عن الروح العربية وذلك عندما تحررت هذه الروح من القيود الابولونية من فن وسياسة ، بعد رضوخ طويل لهذه القيود :

« وهذا وحده كاف ليفسر لنا سر الحُميّا الجبارة التي دفعت بالحضارة العربية عندما انطلقت أخيراً من قيودها الفنية وأغلالها الأخرى لتلقي بظلالها على جميع البلدان التي تنتمي اليها باطنياً منذ قرون وقرون سبقت انطلاقتها الاولى . ان هذه الحُميا لدلالة على ان النفس العربية هي في عجلة دائمة من أمرها ، فهي تلاحظ أعراض شيخوختها حتى قبل بلوغ شبابها . وانه والحق لا مثيل هناك في التاريخ لتحرر الجنس المجوسي وانطلاقه ، فلقد افتتحت سوريا ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، وسقطت دمشق عام ٦٣٧ وزيزفون مثلها ، وفي عام ٦٤١ استعيدت مصر وبلغ العرب الهند ، وفي عام ٦٤٧ عادت قرطاجة ، واستعيدت سمرقند عام ٦٧٦ ، وفي عام ٧١٠ سقطت

اسبانيا ، وفي عام ٧٣٢ أخذ العرب يقرعون أبواب باريس .

لقد ضغطت في هذه السنوات القلائـل جميع العواطف العربية المدخرة والآمال المؤجلة والاعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملأ قروناً وقروناً من التاريخ .

فالصليبيون أمام القدس وسلالة هوهنشتاوفن في صقلية ، والهانسا في البلطيق ، والفرسان التيتونيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أمـيركا ، والبرتغاليون في الهند الشرقية ، وامبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها ، وبداية عصر الاستعمار الانـكليزي تحت رعاية كرومويل ، كل هذه الانطلاقات تعادل في زخمها زخم انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا والى الهند وتركستان .

مما ورد يتضح الاعجاب الشديد الذي يكنه شبنغـــلر للعرب والحضارة العربية التي يفوق زخمها مرات ومرات زخم الحضارة الفاوستية ، كما ويبدو من كلام شبنغلر ان العرب لم يستعمروا البلدان التي فتحوها ، بل انما استعادوا بكل بساطة جميع بلادهم وحرروها من نير الاجانب والاغراب .

٧ – معنى الرمز

يرى شبنغلر ان الرمز هو تشبيه للوجود الحقيقي ، والرمز شيء غير قابل للتفسير ، وذلك لأنه اذا ما فسر فانما سيفسر عندئذٍ برموز اخرى، وشبنغلر يصف الرمز بالجملة الآتية :

ان الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي وهو يدل عند النـــاس ذوي الشعور اليقظ على شيء من المستحيل ان يعبر عنه بلغة عقلانية ، وهو دلالة تقوم على يقين باطن مباشر . والرمز هو تعبير عن الصلة بين الكائن وبـــين الكون . والرمز يرتبط ارتباطاً مباشراً بالصير ، فهو يـــدل على شيء ما عضوي حي قد تخشب وتجمد أي على شيء مات ، وفي الرمز يتحول الاتجاه

الى امتداد ،والحياة الى موت ،لذلك فان طابع الرمز هو الفناء اما ارتباطه فانما هو بالفراغ لا بالزمان .

وهناك ارتباط عميق بين الفراغ والموت،فالفراغ هو الامتداد ، والامتداد هو المادة ، والمادة هي نقيض الروح ، والروح هي الحياة ، والحياة هي نقيض الموت،لذلك فان المادة هي الموت، واذا ما كانت المادة هي الفراغ فإن الموت والفراغ إذن متساويان . زدعلى ذلك ان لكل حضارة رمزها الاولي، فالرمز الاولي للحضارة الكلاسيكية هو الحجم المادي المحسوس المحدود، اما الحضارة العربية فرمزها الاولي هو الكهف ، واخيراً فان الرمز الاولي للحضارة الغربية هو الفراغ اللانهائي اللامحدود . اما الحضارة الكلاسيكية فكانت ترى في الكون كوناً محدوداً تحديداً دقيقاً بواسطة قبة السماء ، وترى فيه ايضاً كلا محدوداً تحديداً مادياً مجسماً لا يوجد وراءه أي شيء آخر ، وقد تمادى الرواقيون في ميدان الحس والمحدودية حتى أنهم قالوا بان العلاقات التي تشد الاشياء بعضها الى بعض ، وخصائص هذه الاشياء هي أحجام مادية ، بينما أن الحضارة الغربية كانت ترى الكون فراغاً لامتناهياً تسبح فيه الاجرام السماوية ، التي لا تعد ولا تحصى تائهة شاردة .

ويشن شبنغلر حين حديثه عن الرمز حملة شعواء ، على الحضارة الكلاسيكية من يونانية ورومانية ، فهو يرى أن هذه الحضارة حضارة حسية من معنى ومفهوم ، فالآلهة الكلاسيكيون آلهة مرتبطون بالمكان الذين هم فيه ، زد على ذلك ان دولتهم كانت دولة المدينة ، دولة لا تتعدى في سياستها أسوار المدينة التي تحيط بها ، فلم يكن الاغريق يعرفون سياسة المسؤولية الوزارية ، ولم يكونوا يعملون بدبلوماسية مجلس الوزراء المعروفة حالياً في الغرب . حتى معابدهم كان يفرضها الظرف ، والمكان .

أما الحضارة المصرية فلقد كان رمزها الاولي هو الدرب ، وذلك لأن النفس المصرية كانت تحس بان الحياة هي رحلة عليها ان تقوم بها سالكة درباً مرسوماً لها ومحدداً تحديداً دقيقاً صارماً .

ويثني شبنغلر على الحضارة المصرية بالغ الثناء ، ويعتبرها حضارة تعبر عن نفس جريئة مقدامة وتؤمن بالخلود إيماناً عميقاً لذلك اختارت الحجر وأصلد انواعه لتشييد منها معابدها ولتنحت تماثيلها ، واكتشفت أسرار التحنيط ، ونحن نرى حتى اليوم جثث الفراعنة مسجاة حتى اليوم في المتاحف .

ويغتنم شبنغلر هـــذه الفرصة ليعاود شن حملته العنيفة على الحضـارة الكلاسيكية ، فيقارن بين مواد الفن والبناء التي اختارها الكلاسيكيون الاوائل ، وبين المواد التي اختارها المصريون ، فيصف هذه بالصلدةوالخالدة ، وتلك بالهشة والفانية ، ويستنتج من هذه المقارنة أن العدمية هي التي كانت تسيطر على شعور الإنسان الكلاسيكي ، وان الايمان العميق بالخلود هو الذي كان يوجه نشاطات الانسان المصري وفعالياته .

٨ – فكرة الامة بين الحضارات

يرى شبنغلر ان فكرة الامة تقوم عند الامة العربيـــة على أساس من الروابط الروحية المجردة ، ولذلك فان العربية تريد من زعيمها ان يتمتـــع بصفات النبي ومؤهلاته ، فالامة العربية كما يرى شبنغلر ذات وجود روحي يكاد يكون مطلقاً في روحانيته ، وقد صدق شبنغلر على ما اعتقد في تعريفه لجوهر اخلاق الامة العربية ، فالعربي إذا ما اردت ان تستفزه وتدفع به الى أقاصي الارض فعليك ان تتوجه الى وجدانه لا إلى معدته ، ولذلك تلعب النخوة والفروسية أدواراً جد هامة في السلوك الاخلاقي للفرد العربي . كما وان للايمان لا العقل المركز الاول والممتاز لدى العرب ، واعتقد هذا مما جعـــل شبنغلر يعجب بالعرب كأمة ، ولنسمع ما يقوله عمر بن الخطاب في إرشاداته الستراتيجية والتكتيكية التي وجهها الى سعد بن وقاص :

« أما بعد فاني آمرك ومن معك من الاجناد بتقوى الله ، فان تقوى الله أفضل العدة على العدو وأقوى مكيدة في الحرب ، وآمركم ان تكونوا أشد احتراساً من المعاصي منكم من عـــدوكم ، فان ذنوب الجيش أخوف عليهم من

عدوهم ... واسألوا الله العون على انفسكم كما تسألونه على عدوكم . »

وإنني لواثق من ان شبنغلر الذي لا شك تبحر في تاريخ العرب واطلع على كل شاردة وواردة فيه لولا بعض رواسب من قومية المانية فاوستية الروح ، جرمانية الطابع ،بروسية النزعة ، لعبر عن اعجابه بالعرب ، واعني بالعرب، عرب الخلفاء الراشدين ؛ بلغة المفتتن لا المعجب فقط ، وإنني لا أتحدث هنا بوصفي عربياً بل إنما اتحدث بوصفي انساناً ، لأن العروبة كانت تضع دائماً الانسانية فوق كل مفهوم . ولا اعتقد ان شبنغلر صادف ، وهو البحاثة الموسوعي ، أمة تتفق ومزاجه الفكري كالأمة العربية ، وهو حينما يتحدث عنها حيناً معجباً واحياناً مكبراً ، يلمس المرء ان جرمانية شبنغلر ، تجاهد وتصارع لتكبح من جماح افتتانه بالعرب كأمة ، فهو وانا واثق يؤمن بان الامة العربية هي الامة الوحيدة التي وضعت ، وفي عصر الخلفاء الراشدين ، الوجدان فوق العقل ، والحق المطلق فوق المصلحة ، مهما كان لهذه المصلحة من اشكال ودوافع ونزعات .

وقد صدق ابن خلدون حينما وصف العرب فقال :

« والعرب اسرع الناس قبولاً للحق والهدى، لسلامة طباعهم من عوج الملكات وبراءتها من ذميم الاخلاق » .

ولا استطيع ان اتصور شبنغلر الا مبهوراً مذهولاً وهو يقرأ الجملتين التاليتين لابن خلدون :

« إن من علامات الملك التنافس في الخلال الحميدة » .

« إن المدينة هي نهاية العمران وخروجه الى الفساد ونهاية الشر والبعد عن الخير » .

والحق أن ابن خلدون قد لخص كامل فلسفة شبنغلر في الجملة الآنفة الذكر .

فالنفس الاولية للامة العربية ، ذات قومية منفتحة لا تسعهـا الا الانسانية ، ولا تنتظمها إلا الاخلاق ، والأخلاق الحميدة ، والحميدة فقط على وجه التخصيص ، الاخلاق التي تغلب الحق على المصلحة ، والوجدان على العقل ،والعدل على الظلم ، والروية على الاندفاع ، والعف على السفك ،أخلاق تنبذ المكيافيلية ، وتؤمن بان الغاية الشريفة لا يجوز ابداً أن يُسلك اليهـا وسائل غير شريفة ، لهذا اؤمن بان الاخلاقية العربية كقوة انسانية تسمـو وتتسامى فوق كل مذهب فلسفي أو اقتصادي ، او سياسي أو ... أو ... وذلك لانها تسامت فيما مضى فوق كل الاعراف والتقليد والمفاهيم ، وأعـني بكلمة فيما مضى ، عهد الخلفاء الراشدين ، ولهذا فانا واثق من ان شبنغـلر عندما اختتم كتابه بومضة من تفاؤل فانما اختتمه بمثل هذه الومضة التفاؤلية، لافتتانه بالروح العربية ، ويكفينا قوله الذي اوردته آنفاً :

« كل هذه الانطلاقات تعادل في زخمها انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، الى الهند وتركستان » .

أو قوله :

« لقد ضغطت في هذه السنوات القلائل ، جميع العواطف العربية المدخرة والآمال المؤجلة والاعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملأ قروناً وقرونـاً من التاريخ » .

أما فكرة الأمة في الحضارة الفاوستية فانما تعبر عنها كلمـة « الوطن » ويرى شبنغلر ان هذه الكلمة تعبير عن نزعة النفس الفاوستية الى اللانهائي ، من زماني ومكاني سواءً بسواء ، فالوطن من ناحية المكان هو كما ترى الروح الفاوستية ، بقعة من الارض لا يشعر الفرد الفاوستي بان لها حدوداً جغرافية، بل انما لها أفق يمتد الى ما لا نهاية فهو وطن تنتظمه الروح الفراغية ذاتها التي تنتظم وتسيطر ، وتوجه جميع انجازات الحضارة الغربية ، واعتقد بان هذه الفراغية ، الروح التي تنزع أبداً الى المطلق نزوعـاً لا نهائياً هي التي كانت العامل الأساسي في توجيه الانطلاقات الأوروبية وجهـة استعمارية ، فنزوع

الروح الفاوستية الى المطلق يختلف تماماً عن نزوع الروح العربية وحنينها اليه ، فالروح الفاوستية نظراً لتأثرها العميق بالحضارة الكلاسيكية ، وان كان شبنغلر يحاول في كل صفحة من كتابه ان ينفي عن الحضارة الغربية التأثر بالكلاسيكية ، روح لا تستطيع ان تمارس وجودها وتغتبط بـه وتسر اذا أشركت مشاعرها الحسية في تجسيد مثل هذا الوجود. أما الروح العربية فانها في حنينها الى المطلق ، وفي سعيها اليه ، فانما تتناسى الأحاسيس الجسدية والمشاعر الحسية ، لا بل تنساها نسياناً مطلقاً ، فالزخم الذي يفيض منها زخم صوفي ، بكل ما لكلمة الصوفية من معنى ، وهو لا يستهدف أبداً في كل نشاطاته توفير الأسباب التي تيسر لها المتع الجسدية ، بل انما يستهدف أولاً وأخيراً الاندماج في الحق الذي هو الله .

ويتوجب علي هنا ان اشير الى ان الروح العربية تختلف ايضاً اختلافاً كلياً في تصوفها عن الروح الهندية واللا شيئية النيرفانية ، فالتصوف العربي الحضاري تصوف ايجابي ينفعل ويتفاعل ويفعل في الكون المحيط به ، اما النرفانية الهندية ، او بالاحرى اللا شيئية الهندية ، فهي تصوف سلبي ينفعل مع الوجدان ويقف عند التفاعل معه فقط ، وذلك لعدم نفوذ الوجدان الهندي الى الكون المحيط به .

واعتقد ان شبنغلر نفسه يقرني على ما ذهبت اليـه فهو حين يبحث في تاريخ كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية (المجوسية على حد تعبيره) والفاوستية ، يرى :

ان التاريخ الابولوني هو عبارة عن سلسلة من المصادفات تمر من لحظة الى اخرى ، اما التاريخ المجوسي (العربي) فهو بالنسبة الى الرجل « المجوسي » التحقق المتتالي لخطة كونية ارادها الله ، خطة تسير باتصالها بالشعوب ومن خلالها ، من الخلق الى الافناء ، وأخيراً فان التاريخ الفاوستي هو بالنسبة الى الرجل الفاوستي ، ارادة عظمى واحدة ذات منطق شعوري تعمل الامم على تنفيذها بتوجيه من الحكام الذين يمثلون هذه الأمم .

يتضح مما ورد ان فكرة الامة في الوطن لدى الامة العربية ، هي فكرة تعتبر ان الوطن هو كل مكان تنتشر وتنشر فيه عقيدتهـــا ، اما الفكرة الفاوستية فانها تعتبر الوطن كل بقعة من الارض تسيطر وتفرض ارادتهـــا عليها .

والحق انني لأعجب من موقف شبنغلر واحار ، فهو بالرغم من انـــه الفيلسوف الذي يؤمن بالوجدان والبديهة ، ويرفض رفضاً كلياً العقل والحس ، يقف من الحضارة الفاوستية (اقول الحضارة لا المدنية) موقفاً فيـه الكثير من التمجيد والاعتزاز والفخر ، بينما انني ارى ان الحضارة الفاوستية هي في واقعها الحضارة الكلاسيكية المتطورة بالذات ، حضارة اضافت الى بُعدَي الحضارة الكلاسيكية ، بعداً ثالثاً هو العمق ، بعداً قفز بها من المحدوديـــة الكلاسيكية الى اللا نهائية الفراغية الفاوستية ، ولكن كلتا الحضارتـــين تعتمدان الحسية العقلانية دستوراً لها ، وان كانت الحسيـــة العقلانية الكلاسيكية اكثر التزاماً بالحواس الخمس من الحسية العقلانية الفاوستية ، بينما ان الحضارة العربية فهي بالاضافة الى كونها ايضاً حضارة ذات ابعاد ثلاثة ، لكن البعد الحقيقي وهو العمق ، هو البعـــد الذي لا يسيطر على البعدين الآخرين فقط ، بل انما ينفيها ايضاً ، لذلك كله نرى ان الروح الحضاريـــة العربية روح مغرقة في الايمان باللا محسوس الى درجة تجعل في كثير من حوادثها واحداثها الحضارة العربيـــة تتنافى والمنطق وتتمرد على الظروف في كل اشكالها ، ويكفي المرء ان يدرس سيرة الخليفة الثاني عمر بن الخطاب دراسة فيها بعض امعان ليتضح له نكران الانسان العربي الحضاري لكل ما فيه انتشاء حس ، لذلك صدق شبنغلر كل الصدق عندما قال ان السيد المسيح والمسيحية هما عربيا المنشأ والوجود ، اذ انه لا يمكن لأية امة غير الأمـــة العربية ان تدفع الى الوجود المادي روحية كروحية السيد المسيح ، لهذا فان الحضارة العربية حضارة غير متأثرة ابداً بالحس اليوقليدي ، كما هي حـــال الحضارة الفاوستية التي تستمد براهين عقلانيتها من الحواس الخمس ، وتحاول في

هذا العصر ، عصر الصواريخ ، عصر غزو الفضاء ، ان تخضع رياضياتها الفراغية اللاحسية في الوقت الحاضر للحواس الخمس ، وان كانت بعض عوالم هذه الحواس لا تزال متمردة على طاقات الحواس .

٩ – الدولة والشعب وارادة الانسان :

يرى شبنغلر ان اجتماع المحاربين في قبيلة او جنس او خليط من الشعب بقصد الدفاع ضد قوة خارجية معادية ، هو البذرة الاولى للدولة ، وبهذا يرى شبنغلر ، ان الاصل في الدولة هو الحرب ، ولا شك ان شبنغلر الذي يعتبر الخوف او بالاحرى الرعب عاملا إبداعياً خصباً ، عليه ايضاً ان يعتبر الحرب التعبير الفعال عن الارادة الانسانية التي تعزم على الصمود أمام الرعب، ان لم تكن تقصد حقاً استئصاله . والحق ان شبنغلر هو من المعجبين بنيتشه فيلسوف القوة ، وفيلسوف إرادة القوة ، وان لم يبد اعجابه بصورة علنية واضحة ، لكنه يلتقي مع نيتشه عند اعتباره الدولة دولة قوة ، ويرى ان من الوظائف الاساسية للدولة هو القيام بالحروب ، فالحروب حسب اعتقاده هي التي تحافظ على حيوية وحدة الجماعة ، والحرب على حد قول شبنغلر « هي الخالقة لكل ما هو عظيم ، وان كل ما له معنى في تيار الحياة قد ولد ونشأ عن النصر والهزيمة . »

والدولة تقوم على أيدي الرجال وبهذا يقول شبنغلر :

« ان الدولة من شأن الرجال ، إنها الاهتمام بالمحافظة على الكل ، بما فيها المحافظة الروحية على الذات وهي التي يسمونها باسم الشرف واحترام النفس ، انها الانتصار على التعدي ، وتوقع الاخطار قبل حدوثها ، انها أولا وقبل كل شيء الهجوم بمعناه الحقيقي ، هذا الهجوم الذي هو طبيعي وواضح بنفسه ، بالنسبة الى كل حياة هي في سياق التسامي والصعود . »

ويرى شبنغلر ان الدولة هي صورة للشعب ، لكنه يرى في الوقت ذاته ان الاحداث هي التي تصنع الشعب ، وليس الشعب هو الذي يصنع الاحداث

وبهذا يقول :

« ان الشعب هو وحدة للروح ، وان كل الاحداث العظمى في التاريخ لم تكن في الواقع من عمل الشعب ، بل إنما هي التي اوجدت الشعوب أولا .»

ويستطرد قائلاً :

« إن الفعل هو الذي يغير من روح الفاعل . ومن الجائز ان يجتمع الناس حول اسم مشهور ، لكن وجود شعب محل خليط من الناس وراء هذا الاسم هو نتيجة وليس شرطاً لوجود أحداث عظمى . »

ويرى شبنغلر ان ليست وحدة اللغة ولا وحدة الانتساب الى جنس واحد ، العاملان الاساسيان في كون الشعب شعباً بمعناه الحقيقي ، بل إنما وحدة الشعور ، أو « الحس الجماعي القومي » كما اسماه « يوهان جويكيب فيختته » هي الجوهر والاساس ، ويرى ان حيوية الشعب تقاس دائماً بمدى عمق هذا الشعور بالوحدة وحيويته . فالشعوب على حد تعبير شبنغلر ليست وحدات سياسية او لغوية أو ذات دم نقي ، بل إنما هي وحدات روحية . وهكذا فان شبنغلر يقسم الشعوب الى شعوب سابقة للحضارة وهي الشعوب الاولية ، على حد تعبيره ، ويُعرّف هذه الشعوب على الشكل التالي :

« إنها الجماعات المراوغة الفرارة وغير المتجانسة ، والتي تتكون وتنحل بلا قاعدة معروفة في ديناميكية الاشياء ، والتي تنتهي بأن تشعر شعوراً سابقاً غامضاً بحضارة لم تولد ، كما كانت الحال في الزمن السابق لهوميروس ، والزمن السابق للمسيح وزمن الجرمان ، والتي تتركز في طبقات كاملة ذات طابع يتجلى شيئاً فشيئاً ، وهي جامعة اخلاط من الناس في هيئات جماعية . بينما لم يتغير طابعها الانساني إلا قليلا . » ومن ثم يقسمها الى شعوب موجودة في الحضارة ، وشعوب متأخرة عنها . ويسمي شبنغلر الشعوب المتأخرة عن الحضارة باسم « شعوب الفلاحين » .

ويرى شبنغلر أن الشعوب هي نتاج الحضارات ، وليست الحضارات ابداً

نتاج الشعوب وبهذا يقول :

« يجب أن نؤكد بكل ما أوتيناه من قوة على ان الحضارات العليا هي شيء أصيل كل الأصالة ،شيء انبثق من اعمق اعماق الروح ، بينما ان الشعوب هي على العكس من ذلك ، ليست بصورتها الباطنية وبكل ظاهراتها المنتجة للحضارة ، بل انما هي رموز للحضارات ، رموز الى ارواح الحضارات ، وهي الرموز الاولية للحضارات .

١٠ - فكرة المصير والتاريخ :

يرى شبنغلر أن التاريخ خاضع لقانون حديدي يتمثل في المصير ، وأن الانسان مجرد من الارادة الحرة ،إذ أن عليه أن يخضع لمصيره ويذعن ، فليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ ، بل إنما الحوادث والاحداث هي التي تختار انسانها وتحط تاريخها ، ويضرب المثل شبنغلر على هذا القانون بنابليون، فهو يرى أن نابليون كان العربة التي امتطتها الحوادث والاحداث ، وانه كان باستطاعة هذه الحوادث أن تجد العشرات على أمثال نابليون ليدونوها في سجلات التاريخ . ويلتقي شبنغلر في ايمانه بمعظم الفلسفات التي عرفتها اوروبا في اعقاب الثورة الفرنسية ،وخاصة بالمادية الديالكتكية وبالداروينية، ويلتقي حتى بالمسيحية البولصية . (نسبة الى بولص الرسول) .

١١ - بين التاريخ والطبيعة :

يقول شبنغلر بان التاريخ مطبوع بطابع الحدوث مرة واحدة فقط ، بينما أن الطبيعة مطبوعة بطابع إمكان تكرر الحدوث ، فشبنغلر يرى ان التاريخ لا يتكرر أبداً ، وإن كل واقعة تاريخية هي واقعة فريدة في نوعها وفريدة في حدوثها ، ويؤمن شبنغلر بان الوجدان والصيرورة والزمان والمصير والحياة ، هي أعمدة التاريخ وأسسه ، وأن الصير والفراغ والتخشب والتحليل والعقل ، هي التي تشكل الاسس التي تعالج مواضيع الطبيعة وفقها . وإن

كل مذهب طبيعي يتألف من مجموعة من الحقائـــق ، أما التاريخ فيتألف من مجموعة من الوقائع والوقائع تتالٍ وتتابـع ، بينما ان الحقائق يستنبط بعضهـا من بعض ، والحقائق قابلة للتحديد والتعريف ، أما الوقائع فانها غير قابـلة لتحديد او تعريف وذلك لانها ترتبط بالصيرورة وبالمصير ، بالزمان والحياة ، وهذه الاشياء ،جميعاً ترفض التعريف وتأبى التحديد ، ويستشهد شبنغلر بقول نيتشه في هذا الموضوع ، إذ يقول نيتشه :

« إن القابل للتعريف هو وحده الذي لا تاريخ له ».

ويرى شبنغلر أن هناك كبير فرق بين التاريخ والتأريخ ، وذلك لان التاريخ صيررة كاملة ، أما التأريخ فأمر غير مستطاع إلا بواسطة تحويـــل شيء من الصيرورة الى الصير .

١٢ ـ مبدأ القوة :

يرى شبنغلر ان التاريخ الواقعي لا يتمثل في سيادة المثل العليا والخـــير والاخلاق ، بل يتمثل في سيادة العزيمة والارادة القوية للذهـــن الحاضر والموهبة العملية فالحياة عند شبنغلر هي نضال مستمر من أجـــل السيطرة والسيادة وليست هناك من قوة اخرى تنتظمها سوى قوة المصير ، هــــذا المصير الذي لا يرحم ولا يكترث بصيحات الشاكين واحكامهم الاخلاقية .

وشبنغلر يلتقي في هذا المبدأ ونيتشه ،ويكاد يكون صدى لصوته ومرجعاً لفلسفته ، وان كان شبنغلر يتفوق على نيتشه في منطقه وخبرته الواسعـــة في العلوم الطبيعية ومعرفته الموسوعية .

١٣ — الاشتراكية :

يرى شبنغلر ان الاشتراكية قد تكون آخر دفعة من دفعـــات الحضارة الفاوستية في ميدان الاجـــتماع والسياسة ، ومع مآخذ شبنغلر الكثيرة على

الاشتراكية في شتى اشكالها المتعارف عليهـــا ، إلا انه يعترف بصورة غير مباشرة بان للاشتراكية من الزخم والقوة طاقات ستجعلها نظام المستقبـل ودستوره ، وذلك لا بالنسبة الى الامم الفاوستية بل إنما بالنسبة لجميع الامم على ظهر هــذا الكوكب . وقد يخيل الى القارىء ان شبنغلر حينما يلمح الى هذه الواقعة فانما يناقض الكثير إن لم أقل كل نظرياته وخاصة القانون الحديدي الذي اشترعه والذي ينص على انه لكل أمة حضارة خاصة بهـــا ، حضارة تختلف عن حضارات الأمم الاخـــرى أصلا وجوهراً ، وان شتى الانظمة والعلوم والفنون المنبثقة عن حضارة ما تختلف بالضرورة عن مثيلاتها النابعة من حضارة أخرى ، ولكن شبنغلر يرى ان العالم لا يعرف اليوم سوى الحضارة الفاوستية التي تحولت في مطلع القرن التاسع عشر الى مدنية ، وانه لا توجد في الوقت الحاضر أية مدنية أخرى سوى المدنية الفـــاوستية ونحن إذا ما تأملنا في إيمان شبنغلر هذا لوجدناه يلتقي بالحق ، فالامم الاخرى من شرقية وغربية وفي القارات الخمس تعتمد اليوم العقلانية الفـــاوستية وتحاول ان تتمثلها ، ولا شـك ان شبنغلر كان سيسمي مثل هذا التمثل وذاك الاعتماد « بالتشكيل الكاذب » وذلك لانه يؤمن بان الاشتراكيـة هي خاصة مميزة للمدنية الفاوستية . ولكن أية اشتراكية هي تلك التي يؤمن شبنغلر بانهـــا ستكون نظام المستقبل ودستوره ؟ هـــل هي الاشتراكية الماركسية أم الاشتراكية الغربية من ديمقراطية وفابية وحتى فاشية ونازية ؟

ان شبنغلر يرى كما اعتقد ان المستقبل وقـــف على الاشتراكية العقلانية العلمية وذلك لان شبنغلر يقرر في كل مناسبة بأن العقل والعلم هما موجها كل مدنية وسيداها ، وهنا علي ان أشير انه بالرغم من النقد القاسي العنيف الذي يوجهه شبنغلر أحيانـــاً الى الديالكتيك المادي وهيغل وماركس وخاصة في اللوائح المرفقة لمؤلفه ، إلا انه كما تراءى لي في كثير من صفحات كتابـه ان شبنغلر يعتمدالديالكتيك نهجاً في تفسيره للتاريخ في شكليه الحضاري والمدني ، زد على ذلك ان جبرية شبنغلر تلتقي بجبرية الديالكتيك بالرغـم من الروح

المتشائمة التي تغلف آراءه ومعتقداته .

١٤ – العلوم :

يرى شبنغلر أن جميع العلوم من فيزياء وكيمياء ورياضيات تتجه اليوم لتصبح علماً واحداً بحيث لا يمكن معالجة أي فرع من الفروع التي ذكرت آنفاً دون الاعتماد على الفرعين الآخرين ، ويرى أيضاً ان اندماج العلوم وصيرورتها وحدة غير قابلة التجزئة ضرورة من ضرورات المدنية الفاوستية ، وخاصة البعد الثالث منها ، هذا البعد الذي تطمح المدنية الفاوستية أن تغوص بواسطته عميقاً في مجاهل الفراغ (الفضاء Space) ويقف شبنغلر معجباً مذهولاً أمام النظرية النسبية ، وخاصة اعتماد هذه النظرية مبدأ الزمان المكاني قانوناً هاماً من قوانينها ويرى أن هذه النظرية قد تجاوزت نطاق المعرفة على هذا الكوكب ، وانها قد دخلت نطاقاً لا يزال مجهولاً للانسان حتى الآن .

١٥ - بمن تأثر وأثر شبنغلر :

لا شك أن شبنغلر قد تأثر بنيتشه وبمذهبه وتأثر ايضاً بهيغل وبفكرته عن الدولة ، وتأثر ايضاً بالمادية الديالكتيكية التاريخية وتأثر ايضاً وأثر ايضاً بالوجوديين الحديثين ، واعتقد بأنه كان احد الوجوديين القلائل ، الذين استطاعوا وهم يشنون حملات كاسحة على العلم والعقلانية ، أن يقدموا للمذهب الوجودي اسساً علمانية عقلانية وبعيدة كل البعد عن الصوفية والرمزية ، وهو يتفق والوجوديين على الكثير من الامور وخاصة مع تلك الزمرة منهم التي تحاول ان توفق بين الوجودية المادية والوجودية الصوفية .

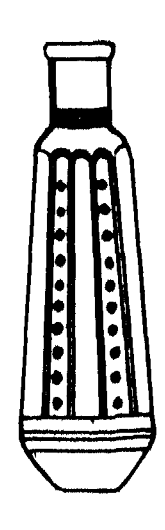
١٦ - الخاتمة :

هذه هي مقدمة مبتسرة لمؤلف ضخم يعتبر من ذخائر التراث الانساني

الخالد ، ومع علمي بانني لا استطيـع ان أفي شبنغلر حقه بصفحات معدودة إلا أنني رغبت في ان اقدم واعرض بعضاً من آرائه الواردة في هـذا المؤلف الضخم ، لا بل في هذه الموسوعة الحضارية الضخمة التي تقـدم لاول مرة بالعربية بواسطةدار مكتبة دار الحياة ، آمـلاً ان تلقى لدى القارىء العربي مطالعة ودرساً .

بيروت في ١ كانون الثاني سنة ١٩٦٤

أحمد الشيباني



مقدمة الطبعة الأولى

كانت مخطوطة هذا الكتاب ، وهو ثمرة ثلاثة اعوام من العمل،قداكتملت عندما نشبت الحرب العالمية . وقد قمت في ربيع عام ١٩١٧ بالعمل ثانية في المخطوطة ، وبشيء من تفاصيل معينة اوضحتها وأضفتها اليها.ولكن الكتاب لم يقدم الى الطبع نظراً للظروف التي كانت سائدة آنذاك .

وبالرغم من ان فلسفة التاريخ هي مجال التاريخ وفكرته ، إلا أنها تملك ايضاً مغزى معيناً اعمق بوصفها شرحاً للحظة حقبية عظمى كانت نذرها بادية للعيان عندما كونت الافكار الرئيسية في هذا الكتاب .

إن عنوان الكتاب الذي بت قراري عليه عام ١٩١٢ يعبر تعبيراً حرفياً عن هدف هذا الكتاب الذي أريـــد له أن يصف ، على ضوء تدهور العصر الكلاسيكي ، طوراً عالمياً تاريخياً ابتدأناه وسيمتد بنا عدة قرون .

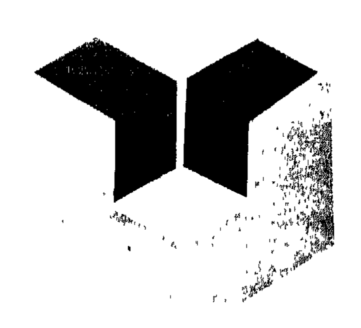
لقد بررت الاحداث الكثير من الآراء الواردة في هذا الكتاب،ولم تدحض أيـّاً منها .وبدا واضحاً ان هذه الآراء يجب بالضرورة ان تتقدم في هذه الفترة بالذات وفي المانيا، زد على ذلك ان الحرب بحد ذاتها كانت عنصراً في المقدمات المنطقية التي يمكن لنا أن نرسم منها الصورة الجديدة للعالم رسماً متقناً مضبوطاً. وذلك لانني وطيد القناعة بان القضية ليست مجرد قضية وضع فلسفة من شتى الفلسفات الممكنة التي يمكن تبريرها تبريراً منطقياً ، بل انما القضية هي أن

نضع فلسفة زماننا ، وهذه الفلسفة هي الى حد ما فلسفة طبيعية . والجميع يشير اليها إشارة كليلة مبهمة .

هذا هو ما يمكنني ان أقوله دون غطرسة او كبر، وذلك لأن الفكرةالتي تكون جوهرية بالنسبة للتاريخ (أي انها لا تبرز خلال حقبة ، بل انما هي نفسها التي تصنع الحقبة) هي الى حد محدود فقط ، ملك ذاك الانسان الذي يختاره القدر ليكون علة صدورها . فهذه الفكرة تنتمي الى زماننا ككل وتؤثر في جميع المفكرين دون أن يعرفوا بها . لكن الموقف التصادفي الخاص نحوها (وبدون هذا الموقف لا يمكن ان توجد فلسفة) هو بكل حسناته وسيئاته مصير الفرد وسعادته .

اوزفالد شبنغلر

ميونيخ – ديسمبر ١٩١٧



مقدمة الطبعة المنقحة

حينما نقترب من نهاية عمل ذي أبعاد غير محسوبة من قبل، عمل استغرق انجازه ، منذ وضع مخططه الاولي حتى اتخاذه شكله النهائي،عشر سنوات من الزمن ، فعندئذ إذاما القيت بلمحة الى الوراء على ما كنت انتويه وما انجزته ، على نظرتي بالأمس ونظرتي اليوم ، فان لمحتي هذه لن تكون في غير محلها .

لقد أكدت في المقدمة التي وضعتها لطبعة هذا الكتاب عام ١٩١٨ (وتلك المقدمة كانت مجرد شذرة في مظهرها وجوهرها) ، أقول أكدت قناعتي بان في هذا الكتاب فكرة قد صيغت الآن صياغة لا تقبل تفنيداً أو دحضاً ، فكرة لن يعترض عليها أي معترض حالما تتجسد الحروف والكلمات ، وكان من الواجب علي أن اقول حالما تُدرك وتفهم . والآن ارى قناعتي تزداد رسوخاً يوماً بعد آخر ، (وليس فقط في هذه الحالة ، بل في كامل تاريخ الفكر) قناعتي بانه من المتوجب علينا أن نتطلع الى الجيل الجديد الذي وُلد بكفاية وهمة تمكناه من انجازها .

ولقد قلت ايضاً في تلك المقدمة ، بان هذا الكتاب يجب أن يُعتبر محاولة اولى ، محاولة مشحونة بكل الاخطاء المألوفة ، محاولة غير كاملة وغير خالية من تعارض باطني . غير ان هذه الملاحظة لم تؤخذ مأخذ الجد المقصود لها . واولئك الناس الذين يرسلون بنظرات ثاقبة فاحصة الى فرضيات الفكر الحي

ونظرياته سيعلمون باننا لم نُعط القوة لاكتساب البصيرة في مبادىء الوجود الاساسية دون أن تعتلج صدورنا بعواطف متعارضة متصارعة . فالمفكر هو إنسان يتركز دوره على تجسيد الزمان رمزاً وذلك وفق رؤياه وفهمه . والحقيقة في نظره هي ، على المدى الطويل ، صورة العالم الذي وُلد حين ولادته . إنها ذاك الشيء الذي لا يخترعه ، بل بالأحرى يكتشفه داخل ذاته . إنها (الحقيقة ـ المتربعة) نفسه مرة ثانية ، إنها وجوده المُعَبَّر عنه بكلمات، إنها معنى شخصيته المُصاغة في مذهب غير قابل للتعديل أو التبديل بالنسبة الى حياته،وذلك لأن الحقيقة وحياته تنطبق الواحدة منهما على الثانية انطباقاً كلياً . وهذه الرمزية هي الجوهر ، فهي وعاء التاريخ الانساني وتعبيره . وما الاعمال الفلسفية الضليعة سوى من النوافل التي تزيد كثيراً في حجم الادب المُحترَف .

إذن فباستطاعتي ان أصف ما اكتشفته بانه حقيقي ، واعني بذلك أنه حقيقي بالنسبة إلي ، وحقيقي كما اعتقد في نظر العقول القيادية في زمان مقبل . ولكنه ليس حقيقياً في ذاته إذا ما عُزل عن الظروف التي فرضها الدم واستوجبها التاريخ ، لأن هذا الأمر مستحيل . وعلي أن أعترف بان ما كتبته خلال تلك السنوات المترعة بالشدائد والعواصف ، جاء بمثابة تصريح ناقص نقصاً شديداً عما كان ينتصب أمام ناظري بجلاء ووضوح . وهكذا وجدتني اكرس السنوات التي تلت تلك ، لواجب ربط الوقائع بعضها ببعض، والعثور على وسائل التعبير التي يجب ان تمكنني من عرض فكرتي باشد الاشكال قوة وإلزاماً .

أما أن نبلغ بذاك الشكل مستوى الكمال ، فهذا أمر مستحيل ، فالحياة نفسها تكتمل فقط في الموت . ولكنني قمت مرة ثانية بالمحاولة للارتفاع حتى بالاقسام الاولى من هذا الكتاب الى مستوى من التحديدية التي بتُ أحس بانني قادر الآن على الكلام معها . وعند هذا الحد اترك كتابي بآماله وخيبة آماله ، بحسناته وسيئاته .

وفي هذه الاثناء بررت النتيجة نفسها في نظري . وإذا ما تأملنا فيما لها من أثر بدأ ينتشر رويداً رويداً في ميادين الدراسة المترامية الاطراف ، نقول بانها بررت نفسها في نظر الآخرين . ولا أريد لأي انسان أن يترقب بانه سيجد كل شيء قد رتب ونسق في هذا الكتاب . فأنا لا أرى سوى الجانب الواحد أمامي ، وما أراه هو نظرة جديدة الى التاريخ وفلسفة المصير ، وهي فعلاً النظرة الأولى من نوعها في هذا الميدان . وهي حدسية تصويرية سداة ولحمة ، وقد دونت بلغة تسعى الى عرض المواضيع والعلاقات عرضاً توضيحياً بدلاً من ان تقدم حشداً من المذاهب والمفاهيم المنضدة المبوبة . وهذه النظرة تتوجه بنفسها فقط الى القراء الذين يستطيعون أن يحيوا ذواتهم داخل أجراس الكلمة والصور وهم يقرأون . وهذا الامر لا شك قاس صعب ، وخاصة لان رعبنا أمام الاسرار الغامضة (وهو الاحترام الذي كان يحسه غوتيه) يحرمنا من قناعة التفكير بان التشريح هو كالتوغل والنفوذ تماماً .

وما كاد يصدر هذا الكتاب حتى تعالت فوراً صرخة تقول : دونكم التشاؤم : وارتفعت هذه الصرخة من حناجر اولئك الذين يعيشون أبداً في الماضي ويندبون كل فكرة اوجدت لرائد درب الغد. لكنني لم اكتب لاولئك الناس الذين يتخيلون ان التنقيب عن منابع الفعل هو الفعل ذاته ، فأولئك الذين يضعون التعاريف يجهلون المصير .

إنني اعني بفهم العالم كوني معادلاً للعالم ومتكافئاً معه. فالجوهر هو حقيقة الحياة الصلدة وليس مفهوم الحياة الذي تعرضه فلسفة النعامة المثالية. واولئك الذين يرفضون ان يتركوا للتصاريح ان تغرر بهم ، لن يعتبروا ما قلته تشاؤماً . أما الآخرون فلست بهم بمهتم او مكترث . ونظراً للتركيز الشديد في متن الكتاب، ذكرت من أجل فائدة القراء الجادين والذين يسعون للحصول على لمحة عن الحياة ، وليس على تعريف ، أقول ذكرت في هوامش الكتاب عدداً من المؤلفات التي تساعدهم على الامتداد بنظرتهم الى ميادين أبعد من ميادين المعرفة .

وأخيراً أحس بأنـه من المتوجب علي أن أسمي مرة أخرى أولئك الذين أدين لهم عمليا بكل شيء ، انهما غوتيه ونيتشه ، فلقد اعطاني غوتيه المنهاج ومنحني نيتشه موهبة الاستنطاق ، وإذا ما سألنيأحد أن أجد صيغة لعلاقتي بنيتشه،اقول بأنني جعلت من نظرته الى الحياة (Outlook) نظرة تستشرف الحياة (Overlook) ولكن غوتيه كان دون أن يعلم تلميذاً « لليبنتز » في صيغة فكره،ولذلك اراني افخر بأن أعتبر هذا الذي اتخذ له أخيراً (لدهشتي وعجبي) شكلاً على يـــدي ، وادعوه فخوراً ، بالرغم من سنوات البؤس والتقزز هذه ، فلسفة المانية .

بلانكبرج في الهارتس

ديسمبر ١٩٢٢

اوزفالد شبنغلر



الفصل الاول

مدخل

- ١ -

في هذا الكتاب نحاوِل ، لأول مرة المغامرة في وضـــع تقرير مُسبق للتاريخ ، والاقدام على تتبُّع مراحل غـــير مطروقة في مصير الحضــارة ، واعني على وجه التخصيص الحضارة الغربية ، من أوروبية واميركية،حضارة زمننا على ظهر هذا الكوكب، هذه الحضارة التي بلغت في واقع الحال مرحلة الاكتمال والتحقق .

والحق،أنه لم يسبق أبداً للخيال حتى اليوم أن راوده حل مشكلة مترامية الأطراف كهذه المشكلة ، وحتى حالة حدوث مثل هذه المراودة ، فإنوسائل حلها بقيت في مجموعها إما مجهولة،أو انها، وفي أحسن الأحوال قد استخدمت استخداماً غير كاف ولا يفي بالمراد .

هل هناك منطق للتاريخ ؟ وهل وراء جميع عناصر الحوادث المتفرقةمن عرضية وغير مرتقبة ، أو محسوبة ، شيء يمكننا أن نسميه بالتركيب

الميتافيزيقي للانسانية التاريخية ، شيء مستقل استقلالاً جوهرياً عن الاشكال الخارجيـــة (. الاجتماعية والروحيـــة والسياسية) وينبري لأنظـارنا بوضوح وجلاء ؟

أليست هذه الحقائق هي ، فعلا ، ثانوية أو ناجمة عن ذلك الشيء ؟

هل يعرض التاريخ العالمي على العين المبصرة خصائص عظمى معينة ، مرة بعد أخرى ، خصائص متانة وثبات كافيين كي يبرر نتائج معينة ؟ فإذا كانت الحال هذه ، فما هي الحدود النهائية التي يمكننا أن ندفع اليها ، بالمحاكمة والمناظرة الفكريتين المنطلقتين من مقدمات كهذه ؟

هل يمكننا أن نجد في الحياة ذاتها (وذلك لأن تاريخ الانسانية هو مجموعة من مجارٍ حياتية جبارة كان عليها أن تطبع بطابع « الأنا » (Ego) والشخصية أثناء التعبير والتفكير المتداولين،وأن تستند الى ذاتية نظام اسمى، كالمدنية الكلاسيكية أو الصينية أو العصرية ، سلاسل من مراحل يتوجب علينا أن نعبرها ، وأن نعبرها بالاضافة الى ذلك،في سياق تاريخي لحمته النظام وسداه الارغام ؛ فكل شيء منظم ، كادراك الولادة والموت والشباب ، والسن والعمر، جميع هذه اشياء أساسية أفلا يجوز القول أن هذهالادراكات، في هذا الحقل أيضاً تملك مفهوماً صارماً عنيفـاً لم يستطع أحـــد حتى الآن استخلاصه ؟ وقصارى القول ،هل التاريخ يتمثل لنا أنه نموذج للسيرالشخصية العامة ؟ إن تدهور الغرب ، الذي يبدو لنا لأول وهلة انه انحطاط يماثـل انحطاط الثقافة الكلاسيكية ويرافقه ، هو ظاهرة محـدودة الزمن والمجال . وإننا ندرك الآن أن المشكلة تصبح مشكلة فلسفية ، عندما نعي خطورتهـا وعياً كاملاً ، وعندئذ تحتوي مثل هذه المشكلة على جميع مسائل الوجـــود العظمى وقضاياه .

ولذلك فنحن،اذا ما أردنا أن نكتشف الشكل الذي يريد لها القدر قدر الحضارة الغربية ، أن تتبدى منجزة ومكتملة فيــه ، علينا أولاً أن نعرف بوضوح ما هي الحضارة ، وما هي ارتباطاتها بالتاريخ المنظور ، وما هـــي

علاقاتها بالحياة وبالروح وبالطبيعة.وبالفكر وما هي اشكال مظاهرها ، والى أي مدى تمتد هذه الاشكال (الشعوب واللغات والعصور التاريخية والمعارك والعقائد والأفكار والدول والآلهة والفنون والعلوم والقوانين والانظمة الاقتصادية والأفكار العالمية والرجال العظام والاحداث الضخمة) ويمكن القبول بها والاشارة اليها بوصفهانماذج ومُثُلا .

- ٢ -

إن الوسائل التي نتعرف بواسطتها على الأشكال الميتة هي قانون رياضي أما الوسائل التي تمكننا من فهم الاشكال الحية فتجتمع في قانون المشابهة أو المماثلة . وبواسطة هذه الوسائل نستطيع أن نميز بين الاستقطابية Polarity والتتالي (Periodicity) في العالم .

لقد كان من المعلوم ، كما هو اليوم أيضاً ، أن الاشكال التعبيرية للتاريخ العالمي هي محدودة العدد محصورته ، وأن العصور والمراحل والأوضاع والاشخاص ، تكرر ذاتها كنماذج حقيقية . فمن النادر أن كتب أحد بحثاً عن نابليون دون أن يلقي نظرة جانبية على قيصر واسكندر الكبير (وهذه مقارنات كما سنرى فيما بعد ، أن الألوف منها- أي أن التاريخ يعيد نفسه - غير مقبولةمن حيث الشكل الخارجي«Morphologically» أماالثانية فصحيحة) . بينما ان نابليون كان يرى نفسه مماثلاً لشارلمان . أضف الى ذلك أن الجمعية الثورية الفرنسية كان اعضاؤها يتحدثون عن قرطجنة وهم يعنون بريطانيابهذا الاسم وكان اليعاقبة يعتبرون أنفسهم رومانيين .

وهناك مقارنات أخرى بعضها صحيح وآخر مغلوط ، كمقارنة فلورنسا بأثينا ، وبوذا بالمسيح ، والمسيحية البدائية بالاشتراكية المعاصرة ، والثراء العريض في عصر قيصر بثراء « اليانكي » [١] ، وبترارك طليعة علماء الآثار

---

(١) لقب يطلق على سكان الولايات المتحدة الاميركية .

العاطفيين (أو ليس علم الآثار في حد ذاته ،تعبيراً عن حس بأن التاريخ يعيد نفسه) ربط نفسه فكرياً بشيشرون ، ومؤخراً فإن سيسيل رودز منظم افريقيا الجنوبية البريطانية والذي كان يملك في مكتبته ترجمات معدة عن حياة القياصرة الكلاسيكية ، كان يرى في ذاته مثيلاً للامبراطور هادريان . أما شارل الثاني عشر ، ملك السويد المنكود ، فإنه كان يحمل في جيبه سيرة الاسكندر الكبير التي وضعها كونتيوس كورتيوس وكان هدفه المتعمد المقصود تقليد هذا الفاتح في كل عمل يأتيه .

أما فريدريك الكبير ، فكان يصول ويجول في هذا الحقل وهو وطيد القناعة راسخ الثقة . ونحن اذا ما عدنا الى كتاباته السياسية ، وكتابه « التقديرات » عام ١٧٣٨ ، على سبيل المثال نجده يماثل بين الافرنسيين وبين المقدونيين في عصر فيليب ، وبين الألمان واليونان، فهو يذكر مثلاً قوله :

« حتى الآن فإن ، ثرموبايل « الألمانية : الالزاس واللورين لا تزال في أيدي فيليب » .

وبهذا يمثل فريدريك الكبير سياسة الكاردينال فلوري تمثيلاً صادقاً ، كما وأننا نرى أن فريدريك ينشىء المشابهات بين عائلتي هبسبورغ والبوربون ، ويتحدث عن نفي أنطوني واكتافيوس .

ومع ذلك فإن هذه لم تكن في مجموعها سوى نبذ مجزّأة متعسفة ، وهي عادة تدل على رغبة آنية في استعمال التعابير الشعرية الواضحة ، أكثر من دلالتها على حس مرهف حقيقي بالأشكال التاريخية .

أما « رنكه » سيد المماثلة الفنية ، فإن مماثلاته بين سياكسارس وهنري الصياد وبين غزوات ، الكميريانيين والهنغاريين هي غير ذات اهمية « مورفولوغية ». كما لمماثلته بين دول المدن الهيلينية (اليونانية) وبين جمهوريات مدن عصر النهضة ضآلة شأن وقلة اهمية .

أما مقارنته العميقة في حقيقتها بين السبيادس ونابليون فإنها جاءت عرضية

وغير متعمدة . « رنكه » ليس بـذاك الرياضي الصارم الذي يجد علاقات داخلية بين مجموعتين من المعادلات التفاضلية (Differential equations) ، بينما لا يرى الرجل العادي في مثل هاتين المجموعتين سوى الاختلاف في أشكالهما الخارجية . لذلك فإن « رنكه » وغيره من المؤرخين يرسمون مماثلاتهم التاريخية بريشة بلوتارك العاطفية المشهورة ويهدفون فقط الى عرض مناظر تجري المقارنة بينها على مسرح العالم .

إنه لمن اليسير علينا أن نرى أن الحقيقة العميقة التي تفرض اختيار المناظر واللوحات لا تنبع من مبدأ ولا تتدفق من حس بالضرورة التاريخية ، بل انما هي مجرد رغبة عادية وميل بسيط غير معقد . فنحن لا نزال بعيدين كل البعد عن اية تقنية « Technique » من تقنيات المماثلات فهي (الدراسات التاريخية) تحشد حشودها (وفي يومنا هذا اكثر من غيره) دونما مخطط أو وحـدات واذا ما قدر لها أن تقع على شيء حق (ويبقى المعنى الحقيقي لهـذه الكلمة غير مقرر) فإن الفضل في ذلك يعود الى الحظ ، وأقل ندرة الى الغريزة ، ولكن لا يعود قطعا الى مبدأ عام أو مخطط . ففي هـــذا الحقل لم يكلف أبداً أي انسان نفسه عناء وضع منهاج (Method) لدراسته ، ولم يسبق لأي شخص أن ادرك من قريب أو بعيد ، أن هناك منشأ أو جذراً ينمو عليه حل عريض وواسع لمشاكل التاريخ .

إن المماثلات (Analogics) طالما هي تعرض التركيب الجوهري فإنهـــا نعمة وبركة بالنسبة الى الفكر التاريخي . فتقنيتها المتطورة برعايـــة فكرة مفهومة ، ستنتهي بها حتما وتأكيداً الى نتائج محتومة والى براعة منطقية فائقة . لكن هذه المماثلات كما فُهمت ومورست من قبل كانت لغة حيث انها أتاحت للمؤرخين اتباع اذواقهم الخاصة بدلاً من أن يدركوا بوعي أن واجبهم الأول المترع بالمصاعب يتعلق بنموذجية التاريخ ومماثلاته . وقد نتج عن هـــذا الواقع أن المشكلة لم تفهم حتى الآن ، ناهيك عن حلها . وهـذه المماثلات سطحية في قضايا عديدة (مثلاً ندل الى قيصر بوصفه أول من أوجد الجريدة الرسمية)

واضحل من السطحية في أمور أخرى (وذلك في استعراضها لبعض ظواهر العصر الكلاسيكي ، هذه الظواهر التي هي بالاضافة الى كونها بالغة التعقيد فإنها غريبة كل الغرابة عنا ولن يخفف من شذوذها الملتقي بالضلال،وسمها بشعارات جذابة كالاشتراكية والتعبيرية والرأسمالية والكهنوتية) لما تحملها الصدف إلى درجة محيرة بشذوذها – ومثل ذلك – نوادي اليعاقبة ، وفي مبدأ عبادة « بروتس » عندهم ولنمعن النظر في قناص الملايين « بروتس » هذا الذي أقدم مدعوماً بالمذهب الأوليغاركي ، وبموافقة مجلس الشيوخ الممثل للأوليغاركية على اغتيال نصير الديمقراطية ورجلها .

- ٣ -

وهكذا نرى أن موضوعنا الذي يحتوي فقط ، في الأساس على المشكلة المحددة لمدنيتنا الحاضرة ، يتسع ليصبح فلسفة جديدة هي فلسفة المستقبل ، وذلك على قدر ما تستطيع تربة الغرب المستنزفة ميتافيزيقياً احتمال فلسفة كهذه ، فلسفة هي على كل حال الفلسفة الوحيدة التي بمتناول امكانات الفكر الأوروبي الغربي خلال المراحل القادمة . أضف الى ذلك أن هذه الفلسفة تمتد لتمسي ادراكاً كلياً للتركيب الخارجي (Morphology) للتاريخ العالمي ، وللعالم كتاريخ مضاد للتركيب الخارجي للعالم كطبيعة(Nature) كانت تقريباً حتى الآن الموضوع الوحيد للفلسفة . وهي علاوة على ذلك تغوص مرة أخرى الىاعماق أشكال العالم وحركاته وتستعرض ممحصةخطورتها النهائية .لكنها هذه المرة تقومبعملها المذكور وفق منهاج مختلف ونظام مغاير لا يجمع بين هذه الأشكال والحركات في صورة متلاحمة الرقعة تضم كل ما هو معلوم ومعروف ، بل إنما يجمع بينها في صورة من صور الحياة ويقدمها لا كأشياء تصير ، بل انما كأشياء صائرة .

إن العالم كتاريخ مفهوم منظور .ومعطى شكلاً مستمداً من خارج مضاده العالم كطبيعة ،هو مظهر جديد للوجود الانساني على هذه الأرض .وحتىالآن

فإن هذا المظهر، بالرغم من اهميته الهائلة في كل من الحقلين العلمي والنظري لم يعرف طريقه الى التحقق ، وعرضه لا يزال دون تحققه بأشواط واشواط.

وقد يكون هناك بعض مفهوم غامض لهذا المظهر، أو قد يكون البعض قد لمحه من بعيد لمحة آنية عابرة . ولكن لم يقم أحد حتى يومنا هذا ليواجه هذا المظهر عامداً متعمداً وليأخذ به وبكل مايشتمل عليه من عقدومضامين.

ان أمامنا سبيلين محتملين قد يستطيع الانسان إن سلكها أن يمتلك باطنا الخبرة بالعالم المحيط به . وانني لأميز بكل صراحة (وذلك بالنسبة الى الشكل لا الجوهر) بين الأثر الجوهري وبين الأثر العالمي الميكانيكي ، بين محتوى الخيال وبين القانون ، بين الصورة والنموذج وبين المعادلة والنهج ، بين الواقع آنياً وبين المحتمل دائماً ، بين أهداف الخيال ومقاصده الآمرة وفق خطة مرسومة، وبين مقاصد الخبرة وأهدافها المُشرَّحة وفق منهاج ، واخيراً (وحتى لو كان من السابق لأوانه اذكر معارضة لم يأت على ذكرها أحد بالرغم من اهميتها) بين مجال التاريخ المتسلسل(Chronology) وبين مجال الرقم الرياضي (Number)

ونتيجة لما تقدم ، فإننا في حالة قيامنا ببحث موضوع كالموضوع المطروح أمامنا،لا نستطيع أن نقف في **بحثنا عند سطح الحوادث** السياسية والروحية كلما ازدادت هذه الحوادث وضوحاً يوماً بعد آخر ، فنكتفي بمعرفة مظهر قيمتها دون جوهرها ، فنعدها في منهاج من الأسباب والمؤثرات ونقتفي خطاها الميممة شطر جهات واضحة المسالك الفكرية لا تكلف السائر تعباً أو عناء .

إن معالجة التاريخ مثل هذه المعالجة الذرائعية Pragmatic ليست سوى جزء من « العلوم الطبيعية » داء تنكري ، أضف الى ذلك أن مناصري المذهب التاريخي المادي لايحيطون من جانبهم هذه الحقيقة بالسرية، لكن معارضيهم هم الذين لا يستطيعون أن يروا التشابه بين المنهاجين .

ليست الحقائق التاريخية في ذاتها Per se التي تبرز في هذا الزمن أو ذاك ، وهي التي تستأثر باهتمامنا ، بل انما يهمنا ان نعلم ماذا تمثل والى ماذا تشير في بروزها . إن المؤرخين المعاصرين يعتقدون بانهم يؤدون عملاً هو فوق طاقة البشر وذلك في تجميع لتفاصيل دينية واجتماعية ، واكثر من هذا لتاريخ الفنون ، كي « يرسموا » المفهوم السياسي لعصر من العصور . لكنهم ينسون العنصر الحاسم (وأصفه بالحاسم طالما ان التاريخ المنظور هو تعبير الروح ، رمزها وتجسدها) . إنني لم أصادف أحداً من الناس الذين أمعنوا النظر باهتمام في العلاقة المورفولوجية التي تربط ضمناً بين الاشكال التعبيرية لجميع فروع الحضارة أو غيره من الذين تجاوزوا السياسة النهائية لكل من اليونان والعرب والهنود والغربيين في الرياضيات ، أو آخر في مغزى الزخرفات القديمة ، والاشكال الأساسية في فنونهم المعمارية أو جوهر فلسفاتهم وتمثيلياتهم المأساوية وأشعارهم الغنائية واختيارهم وتطويرهم للفنون العظمى ، أو تفاصيل مهارتهم وانتقائهم ، ناهيك عن مصادقتي لأي امرىء أدرك الأهمية الحاسمة لهذه الأمور بالنسبة الى مشاكل شكل التاريخ .

فمن منهم يستطيع أن يدرك أن هناك شبهاً كبيراً بين حساب التفاضل وبين المبادىء **الاساسية للسياسة** في عصر لويس الرابع عشر ، بين ابعاد المرئيات في التصوير الزيتي الغربي وبين قهر المسافات والابعاد بواسطة السكك الحديدية ، بين دولة المدنية الكلاسيكية وبين هندسة يوقليد ، بين الهاتف (التلفون) وبين السلاح البعيد المدى ، بين موسيقى البلوفونيك (المتعددة النغمات) وبين الاقتصاد المتعمد Credit economic ؟

ومع هذا كله ، اذا ما نظرنا الى هذه الامور من وجهة نظر مورفولوجيه ، فعندئذ تتخذ هذه الحقائق السياسية التافهة طابع النموذجية ، وحتى طابع الميتافيزيقيا (وهذا أمر ربما كان اعتباره من المستحيل حتى الآن) .

ومثال على هذه الحقائق : النظام الاداري المصري ، ونظام صك النقود في العهود الكلاسيكية والهندسة التحليلية والشك cheque وطباعة الكتب عند

الصليبيين والجيش البروسي والهندسة الرومانية لشق الطرق ... كل هـــذه الحقائق نستطيع أن نصنع منها نماذج مفهومة ومدركة على نطاق واسع .

لكن سرعان ما تطل الحقيقة برأسها لتقرر أنه لايوجد حتى الآن فن واضح المذهب لعلاج التاريخ ودراسته . أما ما يتراءى لنا من دراسات فإن هذه الدراسات تستمد نهجها من المجال العلمي فقط ، هـــذا المجال الذي هو وحده المهذب لمناهج المعرفة « كالعلوم الطبيعية » لذلك فإن ما يخيل الينا على انه بحث تاريخي ليس في الواقع إلا ربط موضوعي بين الصلة والمعلول .

والحق انها الحقيقة جديرة بالاعتبار كون الفلاسفةالقديمي المنهاج والاسلوب لم يخيل اليهم أبداً إمكانية وجود أية علاقة بين الادراك الانساني الواعي وبين العالم الخارجي ، فكانت Kant الذي وضع القوانين **السابقة** للمعرفة في مؤلفه الرئيسي ، اعتبر الطبيعة الهدف الأوحد لفعالية العقـل ، ولكنه لم يشر هو أو غيره الى التحفظ السابق الذكر . فالمعرفة بالنسبة الى كانت هي معرفـة رياضية . فمع أنه يعالج الأشكال الحدسية للفكر ودرجاته غير أنـه لا يفكر ابداً بالميكانيكية المختلفة ، كلياً ، والتي بواسطتها تُدرك المؤثرات التاريخية . وشوبنهاور الذي يلجأ بوضوح كاف الى الاعتماد على نظرة واحدة فقط مـن نظرات « كانت » وهي السببية ، يتحدث بغرور مُخرف عن التاريخ. فهناك الى جانب « السبب والأثر » والذي يمكن لي أن اسميه (بمنطـــق الفضاء) ضرورة أخرى ، ضرورة جوهرية أساسية في الحياة، ضرورة القضاء والقدر (منطق الزمن) وهي حقيقة عميقة وطيدة الوجود وهي التي تلون جميـــع الأديان الخرافية والفكر الفني وتوجد جوهر كل التاريخ ونواته (متعارضة في ذلك والطبيعة) غير أنه لا يمكننا ادراك هذه الضرورة بواسطة اشكال المعرفة التي يبحثها « كانت » في كتابه المعروف باسم « نقـد العقل المجرد » وهـذه الحقيقة لا تزال تنتظر حتى الآن قانونها المذهبي . وكما يقول « جليلي» في المقطع المشهور : إن الفلسفة هي كتاب الطبيعة الضخم المكتوب بلغة رياضية : إننا ننتظر اليوم الفيلسوف الذي نريد منه أن يعلمنا بأية لغة كتب التاريخ وما

هي الطريقة لقراءته .

إن الرياضيين ومبدأ السببية يقودنا الى عدم التاريخ « الطبيعي » بينما أن عقيدة القضاء والقدر تقضي بنا الى تنسيق تاريخي لظواهر العالم. وكلا المذهبين كل منهما على طريقته تغطي مباحثه كل العالم . أما الخلاف بينهما فإنما يتوقف على العيون المبصرة التي بها وبواسطتها يتحقق العالم .

– ٤ –

إن الطبيعة هي الشكل الذي بواسطته يؤلف الانسان الأكثر حضارة تعابير حسه الفورية ويترجمها . أما التاريخ فهو ذاك الشكل الذي بواسطته يسعى الانسان الى ادراك الوجود الحي للعالم من حيث علاقته بحياة الانسان الخاصة والتي بسببها يصل الى ادراك حقيقة أعمق غوراً .

أما قدرته على خلق هذه الاشكال وأي منها هو الذي يسيطر على وعيه المتحفز ، فإن هذين الأمرين يؤلفان المشكلة الاصلية لجميع الوجود الانساني .

لذلك فإن أمام الانسان إمكانيتين لتركيب العالم . ولكن يتوجب علينا أن نشير بادىء ذي بدء الى ان هاتين الامكانيتين ليستا بالضرورة أمرين واقعيين ، واذا كان علينا أن نتساءل عن مفهوم كل التاريخ يتحتم عندئذ أن نبدأ بالاجابة عن سؤال لم يطرح أبداً حتى الآن وهو : لمن هو التاريخ ؟

إن هذا السؤال يبدو متعارضاً متناقضاً لأن التاريخ كما هو واضح ومعلوم هو لكل امرىء ، اضف الى ذلك أن كل انسان بكل وجوده وكامل وعيه هو جزء من التاريخ . ولكن اختلافاً جوهرياً ينشأ فيما اذا كان هناك شخص ما يعيش تحت تأثير فكرة ثابتة تقول بأن حياته هي عنصر في مجرى حياتي أعرض اتساعاً واعمق جذوراً ويعود الى مئات وآلاف من سنين خلت لحياة أخرى أو انسان آخر منغلق على نفسه منعزل عن الناس. وأمام وعي مثل هذا الانسان وفكره يختفي بالتأكيد العالم كتاريخ وينعدم التاريخ العالمي .

فكيف هي الحال اذا ما قام وعي الشعب بكامله أو اسندت حضارة بكاملها الى روح لا تاريخية كهذه ؟ وكيف يجب أن يتبدى شكل الواقع ؛ أو العالم أو الحياة ؟!! فلنتأمل بالحضارة الكلاسيكية .

كانت كل خبرة في وعي الاغريق للعالم (وليست فقط الخبرة الشخصية بل العامة الماضية) تتحول فوراً الى منطلق جامد لازمن له ، **يرتدي طابعاً اسطوريا بالنسبة خاصة الى الحاضر الآني** ، لذلك فإن تاريخ الاسكندر الأكبر قد بدأ ، حتى قبل وفاته ، "مزُجه" بعاطفة كلاسيكية ، وذلك في **خرافة** « ديونيس » ولم يبدُ لقيصر أن الزعم القائل بتحدره من صلب « فينوس » أمر غير معقول .

ويبدو لنا ، نحن معشر الغربيين ، أن وضعاً روحياً كهذا هو أمر مستحيل من الوجهة الواقعية ؛ فشعورنا بالزمان والمسافة له من القوة والسيطرة علينا ما يجعلنا نتحدث عادة ودونما تساؤل أو شك ، عن سنين عديدة قبل أو بعد المسيح ، وذلك كي نعيد خلقها في ذواتنا . لكن هذا الواقع لا يعفينا ، حينما نعالج مشاكل التاريخ ، أن نتجاهل الحقيقة بيسر وسهولة .

إن أية مذكرات أو سير شخصية تستقطب فرداً فإنها في الوقت ذاته تستقطب روح حضارته بكاملها ، وذلك لأن البحث التاريخي في مفهومه الأوسع يُعنى بجميع انواع المقارنات السيكولوجية وتحليل نفسيات الشعوب الاجنبية والأزمنة والعادات .

لكن الحضارة الكلاسيكية كانت معدومة الذاكرة ، ولم تمتلك حساً تاريخياً في هذا المعنى ، فذاكرة الانسان الكلاسيكي (اذا جاز لنا هذا القول مع انه من الظلم نوعاً ما أن نطالب الشعوب الغريبة باحساس يشتق من احساسنا الخاص) هي شيء مغاير مختلف وذلك طالما أن الماضي والمستقبل كظاهرتين منتظمتان داخل الوعي الفاعل ، وغائبتان عنه تاركتان للحاضر المجرد ، الذي كثيراً ما استثار كوامن اعجاب « غوته » بكل ما أنتجته الحياة الكلاسيكية ، وخاصة في النحت حيث ملأت الحياة بكثافة نجهلها كل الجهل .

إن هذا الحاضر المجرد ، الذي يتخذ من العامود الدوري (نسبة لدوريس) اعظم نماذجه ، هو في حد ذاته نفي للزمن و (للاتجاه) . وكان الماضي ، بالنسبة الى هيروديت وسيفوكليس ، كما هو بالنسبة الى تيميستوكلس أو أي قنصل روماني يترجم فوراً ويحدد على أنه غير قابل للتبديل ومعدوم الزمن مُستقطب لا متتابع في تركيبه (وزبدة كل تحليل ،كان الماضي يتركب من معدن كهذا المعدن الذي تصاغ منه الخرافة) بينما أن حسّنا العالمي وبصيرتنا الداخلية يريان بالتأكيد، في الماضي تتابعاً،وهو تركيب عضوي مقصود لقرون أو عقود قرون من الزمن .

ولكن هذا المنطلق هو في حد ذاته الأساس الذي يعطي الحياة ، أكلاسيكية كانت أم غربية ، لونها الخاص . وما كان اليونان يدعونه بالكون (Cosmos) فإنه كان يمثل صورة عالم كامل ، غير متتابع التطور والنمو . لهذا أصبح بالضرورة الفرد اليوناني إنساناً موجوداً لا صائراً . ولهذا السبب بالذات ، لم يستطع الفرد الكلاسيكي مع اطلاعه الحسن على تواريخ البابليين وتقاويمهم وخاصة المصريين ، هذه المتدفقة من شعور عريض عميق بالخلود وعدم اهتمام بالحاضر ، واللذين يتبديان بجلاء في عملياتهم الفلكية وقياساتهم الدقيقة لمراحل زمنية طويلة، فإن الفرد الكلاسيكي لم يستطع أن يجعل من كل هذه الاشياء أو من أي منها جزءاً من كيانه وفكره .

أما ما حدثه به فلاسفته ، بين حين وآخر ، عن هذا الموضوع الذي لم يتجاوز سماعهم الى الاختبار ، كما وان ما اكتشفته بعض عقول ممتازة نشأت في المدن اليونانية الاسيوية (كهبارخوس وارستارخوس) قد رفض من قبل الرواقيين والارسطوطاليين على حد سواء وبقي هذا الموضوع ملحوظاً فقط داخل حلقة جد ضيقة من الناس .

ولم يكن افلاطون او ارسطوطاليس يملك مرصداً فلكياً وقد اصدر الشعب اليوناني في اواخر عهد بركليس قانوناً يجرم كل من يبث المعلومات الفلكية أو ينشرها بين الناس بالخيانة. وهذا العمل الآنف الذكر نموذج عميق

بارز الأهمية لرغبة الروح الكلاسيكية وعزمها على نفي مفهوم المدى من كل مجال من مجالات وعيها العالمي

ولنأخذ « توسيديدس » كمثل لنا على الأدب التاريخي الكلاسيكي . إن براعة هذا الرجل تكمن في مقدرته الكلاسيكية الأصيلة القادرة على جعل حوادث الحاضر تنبض بالحياة وتوضح نفسها بنفسها ، كما وتتبدى براعته في نظرته الرائعة في مفهومها العملي لرجل الدولة بالولادة ، **ولا غرو في ذلك « فتوسيديدس » كان هو نفسه قائداً عسكرياً ومنظماً ادارياً بارعاً.** ونظراً لتمتعه بفضيلة الاختبار (والتي كثيراً ما نخلط بينها وبين الحس التاريخي الأساسي) فإن كتابه يُعتبر في نظر المتعلمين ومحترفي التاريخ نموذجاً لا يضاهى ، ولهم كل الحق في ذلك .

ولكن الرؤيا والمقدرةعلى استشراف تاريخ قرون طويلة بقيتا خافيتين على بصيرته ، مع أنهما يشكلان بالنسبة إلينا مفهوم التاريخ بالذات . إن بعض المقاطع الجميلة في أدب التاريخ الكلاسيكي ، هي تلك المقاطع الوحيدة التي كتبها المؤلف **عامداً الى بحث الماضي على ضوء حاضره السياسي،** بينما أن **اسلوبنا في البحث هو على** طرفي نقيض ، وهذاالاسلوب ، حيث إنروائعنا التاريخية هي تلك التي تبحث في ماضي غارق القدم .

لا شك ان « توسيديدس » كان حتماً سينهار اذا ما تطرق الى معالجة الحروب الفارسية ، ناهيك عن تطرقه لمعالجة التاريخ اليوناني العام ، بينما أنه لو عمد الى بحث التاريخ المصري لكان هذا البحث فوق مستوى إدراكه . وهو يفقد البصيرة الثاقبة الواثقة من نفسها حالما ينظر الى الوراء أو يقابلأية قوى دافعة خارج نطاق خبرته العملية ، شأنه في ذلك شأن بوليبيوس وتاسيتوس . فالحروب البونية بالنسبة الى بوليبيوس وحتى ولاية اغسطس في نظر تاسيتوس هي مواضع غير قابلة للتفسير . اما « توسيديدس » فان فقدانه للحس التاريخي (وفق مفهوم هذا التعبير) يكشف عن ذاته بجلاء ووضوح في الصفحة الأولى من كتابه عندما يورد تقريراً مذهلاً يقول بأنه لم تقع في

العالم قبل زمنه (٤٠٠ قبل المسيح) أية حادثة بارزة أو ذات اهمية خاصة .

ونتيجة لما تقدم ، وبسبب ما ذكرت آنفاً ، فإن التاريخ الكلاسيكي ، حتى الحروب الفارسية ، هو هيكل أقيم على تقاليد مراحل اخرى اعقبتها بعد زمن طويل ، لذلك فهو في جوهره نتاج فكر خرافي (ميثلوجي).

فالتاريخ الدستوري لاسبرطة هو قصيدة من الشعر الأغريقي وقد يكون أن « لكورجوس » الذي يرتكز عليه هذا التاريخ والذي وصلت الينا سيرته كاملة غير منقوصة، كان في البدء إلهاً محلياً،لا شأن له أو اهمية ،من آلهة جبل « تايجيتوس » . زد على ذلك أن « اختراع » التاريخ الروماني السابق لعهد هنيبال كان لا يزال يجري حتى عصر قيصر . فقصة طرد بروتس لتاركوين نسجت حول أحد المعاصرين لأبيوس كلاوديوس(٣١٠ قبل المسيح) أما أسماء ملوك الرومان فكانت تستمد في تلك المرحلة من أسماء عائلة شعبية معينة ارتقت فبلغت ذرى الثراء العريض (ك . ج نيومان) .

ونرى التاريخ الدستوري ، وذلك اذا ما تغاضينا عن دستور «سرفيوس ليشنيوس ، وذلك ٢١٧ قبل المسيح) الذي لم يكن موجوداً أيام الحرب البونية **الثانية (ب. نيسي)** انه وعندما منح أبا مينونداس الحرية للمسينيين والاركاديين واقام لهم كيانين دوليين أصبح لهذين الشعبين تاريخ مبكر.

ولكن انتاج تاريخ من هذا النوع ليس بالأمر المدهش المذهل ، بل انما ما يبعث على الذهول الانعدام العملي لوجود التاريخ من أي نوع كان ، لذلك فإن أوجه الخلاف بين النظريتين الكلاسيكية والمعاصرة في التاريخ تبدو واضحة وضوحاً كافياً في القول بان التاريخ الروماني السابق لعام ٢٥٠ قبل المسيح ، وكما عرف في عصر قيصر ، هو في جوهره تلفيق وتزوير ، وان القليل الذي نعرفه منه قد وضعناه نحن أنفسنا وكان غير معروف لقدماء الرومان .

ونستطيع أن ندرك ما كان مفهوم كلمة « تاريخ » في ذهن العالم الكلاسيكي من خلال ما كان للأدب الرومنطيقي الاسكندري (نسبة

الاسكندر)من أثر بارز قوي وفعال في مسائل تاريخية خطيرة سياسيةودينية، وحتى فيما يتعلق بمادتها أيضاً . فلم تطرق أبداً الدماغ الكلاسيكي فكرة ايجاد اي تمييز من حيث المبدأ بين التاريخ كقصة وبين التاريخ كوثائق وعندماقام « فارو » في نهاية عصر الجمهورية الرومانية واراد أن يرسي الدين الذي كان يذوي يومذاك سريعــاً ، على أسس ثابتة ، صنف الآلهة ، **مع رعاية الدولة لطقوس العبادة بعناية وحرص شديدين،** اقول صنف الآلهة الى آلهة مؤكدة الوجود وأخرى مشكوك في أمر وجودها ، آلهة لا يزال شيء ما معروفـاً عنها ، وغيرها تعيش بالاسم فقط بالرغم من المثابرة على عبادتها . والحق يقال إن دين المجتمع الروماني في عصر « فارو » هذا الدين ، ودين الشاعر ، الذي اعاد « جوته » وحتى « نيتشه » بكل حسن نية . **« انتاجه »** إنما كان في خطوطه الرئيسية نتاج الأدب الاغريقي ، ولا يمت تقريباً بأيـــة صلة الى الممارسات والطقوس الغابرة ، والتي لم يفهمها أحد فيما بعد .

ولقد حدد « مومسون » بوضوح موقف أوروبا الغربية من هذا التاريخ حينما قال « إن المؤرخين الرومانيين كانوا رجالاً يدونون ما هو حريٌ بالحذف ويحذفون ما هو جدير الأهمية بالتدوين » . (ومومسون يعـني ناسيتوس في قوله هذا) .

أما الحضارة الهندية فهي حضارة فاقدة لأبسط مظاهر الروح التاريخية . ويتبدى تعبيرها الحاسم عن ذاتها في النيرفانا البرهمية . فليس هناك أي علم فلك هندي صاف في هنديته ، ولذلك ليس لهم تاريخ طالما أن التاريخ هو درب التطور الروحي الواعي . وما نعرفـه عن المجرى المنظور لحضارتهم ، الذي بلغ بالنسبة إلى مظهره الجوهري ، نهايته في نشوء البوذيـة ، هو أقل بكثير مما نعرفه عن التاريخ الكلاسيكي ، مع أن التاريخ الهندي لابد ان كان خصباً غنياً خلال أحداث ضخام وقعت بين القرن الثاني عشر والقرن الثامن . ولكن ليس هذا الأمر بالمستغرب طالما أن كلا الحضارتين قد تركت للأحلام والأرقام الخرافية أن تحدد شكليها . وقد تصرم ألف عام بالتمام على

وفاة بوذا قبل أن تنتج جزيرة سيلان شيئاً مـــا فيه بعض شبه بعيد لمؤلّف تاريخي وأعني بهذا الشيء « الماهافانسا » (٥٠٠ قبل المسيح) .

لقد بلغت الجهالة بالفرد الهندي في وعيه التاريخي للعـالم مبلغاً أصبح معه عاجزاً عن اعتبار ظهور كتاب وضعه مؤلف فرد حادثـــة محددة الزمن . وبدلاً من وجود سلاسل من الكتابات ألفها أشخاص معينون محددون ، برزت إلى الوجود مجموعة من النصوص الغامضة ضمّنها كل فرد مـا أراد واشتهى . لذلك لم تلعب أحاسيس كأحاسيس الفردية الفكرية والتطورية الذهنية ، أو العصور العقلية ، أي دور في هذا المجال .

على هذا الشكل المبهم الغامض تناهت الينا الفلسفة الهندية (والتي هي في الوقت ذاته تؤلف كل التاريخ الهندي الموجود بين ايدينا) . وانـه من المفيد لنا أن نقارن بينها وبين تاريخ الفلسفة في الغرب ، هـــذا التاريخ الكامل في هيكله تحديداً وتعييناً وتخصيصاً ويتألف من كتب فردية وشخصيات

لقد نسي الانسان الهندي كل شيء ، بيـــنما لم ينس الشخص المصري أي شيء ، لذلك بينما كان فن التصوير (وهذا الفن هو في نواته تاريـخ سِيرَ) مجهولاً في الهند ، كان في مصر الموضوع العملي الرئيسي للفنان .

إن مركب الروح المصريـة يمتلك حساً تاريخياً عميقاً واضح المعالم تستفزه عاطفة بدائية ، عاطفة الحنين الى المطلق. وقد وعت الروح المصريـــة الماضي والمستقبل على أنهما كامل عالمها ، أما الحاضر (المطابق للوعي اليقظ) فبدا لها حداً بسيطاً ضيقاً ومشتركاً بين امتدادين غير قابلين للقياس . إن الحضارة المصرية هي تجسد للاهتمام **(وهو من ميزان المدى الروحي رتّانته)**فالاهتمام بالمستقبل يعبر عنه الفنان المصري باختيار المواد التي يصنع منهـــا تماثيله من صخور الجرانيت والصوان ، وبمحفوظـــات انظمتهم الادارية المنقوشة على الجدران وبانشائهم شبكات الري الواسعة ، وهذه الأمور تعني بالضرورة اهتمام المصريين بالماضي أيضاً .

فالمومياء المصرية نموذج رائع جوهري الأهميـة . فلقد كانوا يخلدون جسد

الميت تخليدهم لشخصيته.فصفاته (كما) كانت تخلدفي تماثيل ذات نسخ متعددة
احياناً وكان من المسلم به أنها تشابهه شبهاً فائقاً في روعته .

هناك علامة عميقة الجذور بين الموقف الذي نتخذه من الماضي التاريخي وبين المفهوم الذي نكونه عن الموت ، ويُعبرَ عن هذه العلامة بما نتدبر به أمر الميت.فالمصريون كانوا ينكرون الفناء أما الكلاسيكيون فكانوا يؤكدونه في جميع حقول رموز حضارتهم .

وقد حنط المصريون حتى تاريخهم في تواريخ وأرقام متسلسلة ، بينما نرى أن الأغريق ابتداءً مما قبل عصر « صولون » لم يزودونا باي خبر ، أو تحديد عام ، أو اسم حقيقي ، أو حادثة ملموسة (لذلك فإن تاريخ ما بعد «صولون» والذي نعرفه نحن غير ذي اهمية)، بينما اننا نملك وقائع تاريخية عن مصر تعود الى الألف الثالث قبل المسيح ، ولدينا اسماء وحتى تواريخ بالغة الدقة لعهود ملوك كثيرين تعاقبوا على الحكم في مصر ، ولا شك أن الامبراطورية الجديدة كانت على معرفة باسماء هؤلاء الملوك .

واليوم تتبدى لنا نماذج شبحية لارادة البقاء في جثث الفراعنة المسجاة في المتاحف والتي لاتزال وجوهها واضحة المعالم .

كما واننا نقرأ على قمة اهرام امنمحيت الثالث الجرانيتية المصقولة اللامعة جملة تقول (امنمحيت يطل على جمال الشمس) بينما نقشت على الصفحة الأخرى «إن روح امنمحيت لهي ارفع سمواً من زحل ومتحدة مع العالم السفلي».

هذا قول يمثل حقاً انتصاراً على العدم وعلى الحاضر المجرد ، وهو قول ينافي كل مفهوم من مفاهيم الكلاسيك .

— ٥ —

إزاء هذه النماذج الجبارة من الحياة المصرية تطالعنا على عتبة الحضارة الكلاسيكية ، عادة حرق الميت ، هذه العادة التي تمثل السهولة واليسر في

نسيان الحضارة الكلاسيكية بكل شيء خارج نطاق ماضيها وداخله .

وكان تطور طقوس الدفن في العصر الماسيني الى هذا النهج الجنائزي الذي مارسته جميع شعوب العصر الحجري أمراً غريباً في جوهره وغير مألوف . والحق ان المدافن الملكية التي اقامتها تلك الشعوب توحي أن الدفن كان يعتبر طقساً من طقوس تكريم الميت . لكننا نفاجأ في اغريقيا هوميروس ، كما نفاجأ في الهند « الفيدية » بتطور الدفن إلى الاحراق ، على صورة تجعلنا نرد بالضرورة اسباب هذا التطور إلى أصول سيكولوجية ،حيث أن الاحراق (والالياذة تصف هذه العملية وصفاً شجياً) كان المشهد الختامي لطقوس الجناز والانكار لكل ديمومة تاريخية .

ومنذ تلك اللحظة بلغت مرونة التطور الروحي للفرد نهاية مطافها . وكان أخذ الدراما الكلاسيكية بالدوافع التاريخية الأصيلة قليلاً نادراً شأنها في ذلك شأنها في بحث مواضيع التطور الداخلي ، زد على ذلك ان مناهضة الغريزة الاغريقية لفن التصوير مناهضة عنيدة أمر معروف لدى الجميع . وبقي الفن الكلاسيكي حتى العصر الامبراطوري وخلاله يعالج فقط الأشياء التي تتفق وطبيعته ، أي الخرافة . زد على ذلك أن التماثيل « النموذجية » التي نحتها الاغريق كانت ايضاً خرافية المواضيع ومن الطراز ذاته الذي كتب وفقه بلوتارك سيره .

ولم يحدث أبداً أن دوّن اغريقي عظيم حدثاً من شأنه أن يساعد على تثبيت مظاهر التجربة والخبرة للبصيرة الداخلية . وحتى سقراط نفسه لم يذكر لنا ، وذلك فيما يتعلق بحياته الداخلية ، أمراً ذا أهمية أو شأن بما لهذا التعبير من معنى ومفهوم . وانها والحق لمسألة تبعث على التساؤل عما اذا كان حتى باستطاعة الفكر الكلاسيكي أن يتفاعل والدوافع الرئيسية المفترضة سبقاً في انتاج برسيفال [١] وهملت [٢] أو فيرتر [٣] . ونحن نعجز عن أن

---

(١) اوبرا وضعها فاجنر (٢) تمثيلية كتبها شكسبير (٣) رواية ألفها جوتيه .

نلاحظ لدى أفلاطون أي تطور واعٍ في مذهبه ، أما مؤلفاته المختلفة فليست سوى نبذ ومقالات دبجها وفقاً لوجهات النظر التي كان يشكلها بين وقت وآخر ، أضف إلى ذلك أن أفلاطون لم يكلف نفسه عناء معرفة ارتباط تلك النبذ بعضها ببعض ، أو ادراك شكلها حينما تجتمع .

وعلى العكس من أفلاطون ، يتبدى لنا دانتي في كتابه « الحياة الجديدة» التاريخ الروحي للغرب . ويا لقلة مـــا كان يملكه « غوتيه » من الحاضر الكلاسيكي المجرد ، هذا الرجل الذي لم ينس شيئاً والذي يعتبر انجازاته ، كما جاهر هو نفسه بذلك وصرح ، مجرد مقتطفات من اعتراف عظيم واحد .

عقب أن دمر الفرس أثينا اختفت جميع الانجازات الفنية القديمـــة تحت تلال التراب والغبار ، ولم نسمع أبداً أن أحداً من الاغريق قام بالتنقيب عن آثار ميسينا وفاستوس بغية تأكيد بعض الحقائق التاريخية. لقد كان رجالهم يقرأون هوميروس ، لكن لم يفكر أحد منهم ، كما فكر « شليمان » بالتنقيب عن طروادة ؛وذلك لأن أولئك الرجال كانوا يبحثون عن الخرافة لا عن التاريخ. ولقد فقدت أجزاء من مؤلفات آشيل وغيره من الفلاسفة ما قبل سقراط خلال العصر الأغريقي نفسه. بينما كانت الحال في الغرب مغايرة تماماً لحال الاغريق.

فلقد تمثل الورع الفطري أمام الحضارة، وخاصة في تلك الحقبة التي سبقت عصر شليمان بقرون خمسة ، في شخص « بترارك » المجمع الرائع للآثار ، من نقود ومخطوطات ، والمثال الأصيل للرجل ذي الحس التاريخي المرهف والذي يستشرف الماضي الغارق في القدم ويحدق في المستقبل البعيد(ألم يكن بترارك أول من حاول تسلق قمة من قمم جبال الألب؟) لقـد كان يعيش في عصره ، لكنه في الواقع لم يكن من أهل عصره .

إن روح المجتمع تبدو فقط واضحة المعالم في احترامها لمفهوم الزمن.وهناك روح ، ربما تكون أشد عاطفية وذات لون مختلف ، تتجلى في مجموعات الآثار الصينية . فكل من يتجول في الصين ويضرب في فيافيها وأقاليمها يقتفي آثار الخطى القديمة (الكوتسي والطاو) . فالمبدأ الاساسي للوجود الصيني يستمد

كل مفاهيمه من حس تاريخي عميق الأغوار .

ومع أن الاغريق كانوا يجمعون بعض التماثيل ويعرضونها في جميع الاماكن : لكن هذه التماثيل كانت بالنسبة اليهم غرائب خرافية النزعات كما وصفها « باوسنياس » لا تهتم بالتاريخ أو معرفة الغاية من وراء نحتها ، وقد حدث هذا أيضاً أثناء وجود مصر التي تحولت حتى في عصر تاتموسس الى متحف واسع الأرجاء يُدار وفقاً لتقاليد صارمة دقيقة .

يعود فضل اختراع الساعة ، هذا الرمز المخيف لسير الزمن،الى الألمان من الشعوب الغربية . والحق ان الأنغام التي ترسلها الساعات من على قبب أوروبا الغربية لهي اجمل تعبير عما يستطيع الشعور التاريخي العالمي انجازه . ونحن لا نجد للساعة مثيلاً في أرياف العالم الكلاسيكي ومدنه . وكان الزمن يقاس حتى عصر بركليس بامتداد الظل وتقلصه ؛ والفضل يعود الى ارسطوطاليس في نشر مفهوم كلمة ساعة التي وضعها البابليون قبله ،فلم يكن العالم الكلاسيكي قبل أرسطو يعرف أي تقسيم دقيق لليوم ، وبينما كانت بابل ومصر قد اخترعتا منذ عهود مبكرة ساعات مائية ومزاول شمسية فإن أثينا انتظرت أفلاطون ليقدم اليها ساعة مائية قديمة الطراز بدائية الصنع ، ومع هذا بقيت هذه الساعة ذات شأن تافه بالنسبة الى الاغريق ولم يكن بمقدورها أن تفعل أو تؤثر شيئاً في الشعور الكلاسيكي بالحياة .

بقي أمامنا أن نتطرق الى بحث أوجه الخلاف العميق بين الرياضيات الكلاسيكية والحديثة . ولم يسبق لأحد أن بحث مثل هذا الموضوع بحثاً وافياً كافياً . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تدرك الاشياء كما هي في ذاتها وتعيها كأجرام معدومة الزمن تعيش حاضرها المجرد،لذلك لجأت الى الهندسة اليوقليدية (Uclidean) وعلم السكون الرياضي (علم القوى المتوازية) ومزجت منهاجها الفكري بنظرية القطاعات المخروطية الشكل . أما نحن فندرك الاشياء من خلال صيرورتها وسلوكها وفعاليتها وهذا الادراك أمضى بنا الى الديناميكية ، فالهندسة التحليلية ومن ثم الى حساب التفاضل . فالنظرية

الحديثة للفعالية هي فرض وتنسيق لجماع الفكر .

إنها لحقيقة غريبة ، ومع هذا صحيحة من الوجهة السيكولوجية ، أن الفيزياء الاغريقية ، بسبب كونها ساكنة لا ديناميكية ، لم تعرف أو تشعر بغياب عنصر الزمن عنها ، بينما نحن من الجهة الاخرى نشغل أنفسنا بجزءٍ من ألف من الثانية .

أما نظرية التطور الوحيدة المعدومة الزمن وغير التاريخية فهي نظرية ارسطو في الكمال .

هذا هو إذن واجبنا . فنحن معشر الغربيين بحسّنا التاريخي نشكل النشاز لا القاعدة . فتاريخ العالم هو صورة عالمنا وليس بصورة جميع الجنس البشري؛ زد على ذلك أن الفرد الهندي والانسان الكلاسيكي لم يرسما صورة للعالم في تطوره وصيرورته وربما عندما تستنزف الحضارة الغربية اسباب وجودها وتخبو نارها في الوقت المقرر لها ، عندئذ لن تنشأ أبداً أية حضارة مرة أخرى ونموذج بشري يكون فيه تاريخ العالم شكلاً فعالاً كهذا للوعي اليقظ .

— ٦ —

إذن ما هو تاريخ العالم ؟ إنه بالتأكيد عرض منتظم للماضي ، إنه افتراض باطني ، إنه تعبير طاقة من أجل شعور بالشكل . لكن الشعور من أجل الشكل ، مهما كان أكيداً ′معتَرَفاً محدداً فانه ليس كالشكل نفسه . لاشك اننا نشعر بتاريخ العالم ونختبره ونعتقد بانه يجب ان يقرأ تماماً كما تقرأ الخارطة غير اننا حتى هذا اليوم لا نعرف سوى اشكاله وليس شكله الخاص الذي هو صورة مرآة حياتنا الباطنية الخاصة

ومن البدهي أن يجيب كل إنسان منا إذا ما ′سئل ، بانه قد شاهد الشكل الباطني للتاريخ بوضوح تام أكيد . وسبب بقاء هذا الوهم يعود إلى أنه لم يقم أي من الناس بالتأمل في التاريخ تأملاً جدياً ، واقل من هذا لم ′يدرك الشكوك

بالنسبة الى معرفته الخاصة ، وذلك لانه لا يوجد عند أي انسان أقل فكرة عما للشك من ميدان رحب فسيح في هذا الحقل . والحق إن عرض تاريخ العالم هو رأي شخصي ذاتي غير محقق ورثه جيل عن جيل (وهـــذا ليس بالنسبة الى الرجل العادي بل انما بالنسبة الى المؤرخين المحترفين) وهو بمسيس الحاجة الى القليل من تلك الارتيابية التي نظمت وعمقت ، ابتداء من جاليليو فما بعد ، افكارنا الفطرية عن الطبيعة .

وبفضل تقسيمنا التاريخ الى « قديم » و « وسط » و « حديث » (وهذا التقسيم هو منهاج تافه سقيم غير ذي معنى الى حـــد لا يصدقه العقل ، لكنه منهاج ، على كل حال ، سيطر على تفكيرنا التاريخي سيطرة مطلقة) ، اقول بفضل تقسيمنا هذا فشلنا في ادراك المركز الحقيقي للجنس البشري في التاريخ العام ، وللعالم الجزئي الصغير الذي نما وتطور على تربـــة أوروبا الغربية منذ عهود الامبراطورية الالمانية الرومانية ، كما وفشلنا في الحكم على أهميته النسبية وفوق كل ذلك فشلنا في تقدير اتجاهه .

إن الحضارات القادمة ستجد من الصعوبة عليها بمكان أن تصدق بان صحة منهاج كهذا ، بما له من تتالٍ بسيط محدود بخطوط مستقيمة Rectilinear ، وتناسبات عديمة من كل معنى ، منهاج تزداد لامعقوليته مع كل قرن ، منهاج عاجز عن أن يمتص داخله الميادين الجديدة للتاريـخ على الشكل الذي تخرج متعاقبة وفقه الى نور معرفتنا ، اقول إن الحضارات القادمة ستجد من الصعب عليها أن تصدق بان هذا المنهاج بالرغم من كل ذلك لم يهاجم بحمية واخلاص . أما الانتقادات التي تَعَوّد دارسو التاريخ منذ زمن طويل ، أن يشنوها على المنهاج فانها لا تعني شيئاً ، فهؤلاء الدارسون قد طمسوا معالم المخطط الواحد الموجود دون أن يقدموا أي مخطط آخر بديلاً عنه . زد على ذلك أن العبث باشباه الجمـــل ، كالقول مثلاً « العصور الاغريقية الوسيطة » أو « العصور الجرمانية الغابرة » ، لا يقدم لنا اقل مساعدة لتشكيل صورة باطنية واضحة مقنعة تحتل داخلها الصين والمكسيك ، وامبراطورية اكسوم وامبراطوريـة

الساسانيين ، أماكنهـــا اللائقة بها . أمـــا التذرع بدفع نقطـة انطلاق « التاريخ الحديث » من الحملات الصليبية الىعصر النهضة ، أو من عصرالنهضة الى مطلع القرن التاسع عشر ، فانما يظهر فقط أن المنهاج بحد ذاتـــه يعتبر منهاجاً لا يأتيه الباطل من خلف أو قدام .

إن المنهاج لا يحدد فقط مساحة التاريخ ، بل إن ما هو أسوأ من هذا ، أنه ُيعد المسرح ايضاً . فهو يعالج رقعة اوروبا الغربية بوصفهـا قطباً ثابتاً ، وبقعة فريدة في نوعها أختيرت على سطح الكرة الارضية دون ما سببمفضل إلا لأننا كما يبدو نعيش فوقها . كما ويجعل تواريخ عظمى ذات ديمومة تبلـــغ دورات ألفية من الاعوام وحضارات جبارة غارقة في القدم تدور حول هذا القطب بكل بساطة وتواضع . إنه منهاج غريب طريف لشمس وكواكب ! فنحن نختار قطعة من الارض كمركز طبيعي للمنهاج التاريخي ونجعلها الشمس المركزية . ومن هذه القطعة تستمد جميع أحداث التاريخ وحوادثه ضوءهـا الحقيقي ، ومنها تصدر الاحكام على اهميتها حسبما تراها العين . لكن « تاريخ العالم » الشبحي هذا ،الذي تكفي نفخة من نقد لتبدده لايعرف له وجوداً إلا داخل غرورنا الاوروبي الغربي الخاص .وعلينا أن نشكر هذا الغرور منأجل الخداع البصري الهائل (الذي أمسى أمراً طبيعياً نتيجة للعـــادة المزمنة) والذي بواسطته تتقلص تواريخ طويلة بعيدة لهـــا الاف الاعوام من العمر ، كتاريخي الصين ومصر ، فتمسي أبعاداً لاحداث وقصص عارضة استطرادية مجردة ، بينما نرى في جوار مركزنا الخـاص ، عقود الاعوام منذ عهد لوثر ، وخاصة منذ عصر نابليون تنبلج ضخمة كأنها الاطياف المنكسرة . إننانعرف تماماً بان البطء الذي تبدو سحابة سامقة أو قطار بعيد يتحرك وفقه، هوأمر ظاهري فقط ، ومع هذا نؤمن بان ايقاع التـــاريخ المبكر من هندي وبابلي ومصري كان حقاً أشد بطءاً من ماضينا الخاص القريب العهد . ونعتقد بانهـا (التواريـخ الهندية والبابلية والمصرية) اقل جوهريـة واقل كثافـــة واكثر تخفيفاً ، وذلك لاننا لم نتعلم (باطناً وظاهراً) أن نراعي ما للمسافات

والابعاد من حق .

إنه لمن الغني عن البيان أن وجود اثينا ، فلورنسا أو باريس ، هو بالنسبة الى حضارات الغرب أهم من وجود لو - يانج او باتالبوترا Pataliputra . ولكن هل من الجائز أن يوضع منهاج لتاريخ العالم وفق تقديرات كهذه ؟ فاذا كان هذا الأمر جائزاً ، فعندئذ يحق للمؤرخ الصيني كل الحق في أن يضع تاريخاً للعالم يمر بالحملات الصليبية وبعصر النهضة وفريدريك الكبير مروراً صامتاً كريماً بوصفها تافهة غير ذات بال . فكيف يجب أن يكون قرننا الثامن عشر من الوجهة المورفولوجية أشد أهمية من أي قرن آخر من القرون الستين التي سبقته ؟ اليس من المضحك أن نقابل تاريخاً حديثاً يتألف من قرون قليلة ، تاريخاً يرتكز في جزئياته وكلياته على اوروبا الغربية ، بتاريخ « قديم » يغطي دورات الفية من الاعوام كتلك ، ونغرق في هذا التاريخ القديم كامل جمهرة الحضارات ما قبل الهيلينية دون أن يسبر لها غور أو تنظم . وذلك بوصفها مجرد مادة إضافية ملحقة ؟ وهذا ليس بالمبالغة ، أفلا نطرح جانباً من أجل الحفاظ على المنهاج الهرم ، مصر وبابل ، ولكل منهما تاريخ مستقل قائم بذاته ومساوٍ في قيمته لما ندعوه بتاريخنا للعالم ابتداء من شارلمان حتى الحرب العالمية وما بعدها ايضاً ، معتبرين تاريخ ذينك البلدين مقدمة للتاريخ الكلاسيكي ؟ ألا ننحدر بحركة من حيرة وارتباك بالمركبات الواسعة لكل من الحضارتين الصينية والهندية فنجعل منها هوامش ؟ أما بالنسبة الى الحضارات الأميركية العظمى ، الا نتجاهل هذه الحضارات تجاهلاً مطلقاً باعتبار انها لا تتناسب (وماذا ؟) .

إن افضل ما يليق بهذا المنهاج الاوروبي الغربي الشائع للتاريخ والذي تجعل فيه الحضارات العظمى تتبع مدارات Orbits حولنا بوصفنا المركز المزعوم لعل أحداث العالم ، هو اسم المنهاج البطليموسي . أما المنهاج الذي يقدمه هذا الكتاب بدلاً من ذاك فانني اعتبره اكتشافاً كوبيرنيكيا (نسبة الى كوبيرنكوس) في الميدان التاريخي ، وبهذا فانه لا يعترف باي نوع من

مركز ممتاز للحضارة الكلاسيكية او الحضارة الغربية على الحضارات من هندية بابلية ، صينية ، مصرية ، عربية ، ومكسيكية . وهذه هي عوالم منفصلة لكينونة ديناميكية لها تماماً من حيث الكتلة داخل الصورة العامة للتاريخ ، ما للحضارة الكلاسيكية من قيمة ، بينما انها تتجاوز مراراً الكلاسيكية من حيث العظمة الروحية وقوة التسامي والتحليق .

- ٧ -

إن المنهاج القائل بتقسيم التاريخ الى « قديم » « ووسيط » و« حديث » كان في شكله الاول ابداعاً للحس المجوسي بالعالم . وقد ظهر أول ما ظهر في الاديان الفارسية واليهودية بعد قورش. وحصل على مفهوم عجائبي في تعاليم سفر دانيال عن عصور العالم الاربعة ، ومن ثم طُوِّر في الاديان المسيحية المتأخرة زمناً في الشرق وخاصة في مناهج المعرفيين Gnostic الى تاريخ للعالم . ولقد كان هذا المفهوم داخل حدوده البالغة الضيق والتي حددت قواعده الذهنية مفهوماً لا يُعاب أو يُلام . ولم يُدخل التاريخ الهندي ولا حتى المصري

في نطاق اقتراح او رأي ، فكلمة « ناريخ » تمني بالنسبة الى المفكر المجوسي عملاً فريداً في نوعه وسامياً في دراميتكيته ، يتخذه من البلدان الواقعة بين هيلاس وفارس مسرحاً له حيث عَبّر مفهوم الشرق للعالم والصارم في ثنائيته عن نفسه . ولم يأتِ تعبيره هذا بواسطة نظريات قطبية لميتافيزيقا معاصرة ، « كالنفس والروح » « كالخير والشر» بل انما جاء على صورة لكارثة ورسم لتبدل حقبي يطرأ على الطور التاريخي الواقع بين خلق العالم وبين انحلاله.

وليس هناك أي عنصر وراء هذه العناصر التي نجدها وطيدة راسخة في الآداب الكلاسيكية من جهة وفي الكتاب المقدس (او كتاب مقدس آخر للمذهب المعين) من جهة أخرى قد دخل الصورة التي تعرض(وشأنها في ذلك شأن « العهد الجديد » و « العهد القديم » ولكل ما يختص به) التناقضات

السهلة الادراك بين الأممي Gentile ، واليهودي ، بين المسيحي والوثني ، بين الكلاسيكي والشرقي ، بين الصنم والمذهب بين الطبيعة والروح ، عرضاً ذا دلالة ومضمون زماني ، وهذا يعني كدراما ينتصر فيها الواحد على الآخر . فالتبدل التاريخي للمرحلة يرتدي الزي المميز « للغذاء » الديني . وزبدةالقول إن « تاريخ العالم »هذا كان نظرة ضيقة واقليمية،لكنها كانت داخل حدودها منطقية وكاملة.ولذلك فلقد كانت بالضرورة خاصة بهذا الاقليم وهذهالانسانية وعاجزة عن أي امتداد طبيعي .

لكنه قد أضيف الى هاتين الحقبتين حقبة ثالثة ، إنها الحقبة التي ندعوها على التربة الغربية « بالحديثة » . وهـذه هي التي تعطي للمرة الاولى صورة التاريخ منظر التتالي او التعاقب.أما الصورة الشرقية فكانت صورةمستكينة هادئة فهي قد عرضت نقيضاً Antithesisمستقلاً قائمـاً بذاته وذا توازن كنتاج له ، وفعل إلهي فريد في نوعه كنقطة لتحوله . ولكن لما كانت الصورة قد تبناها وانتحلها نموذج من الجنس البشري جديد كل الجدة ، لذلك سرعانما حُولت (دون أن يلحظ أحد غرابة التحول)الى مفهوم لتقدم طولي Linear يبتدىء بهوميروس او آدم (وباستطاعة الانسان الحديث ان يستعيض عن هذين الاسمين باسماء الجرماني الهندي ، أو انسان العصر الحجري القديم أو القرد الانساني Pithecanthropus ويمر بالقدس وروما وفلورنسا وباريس ، وذلك وفقاً لذوق كل مؤرخ او مفكر او فنان ، حيث أن كل واحد من هؤلاء له الحرية المطلقة في ترجمة المنهاج ذي الاقسام الثلاثة .

والحق ان هذا الأمد الثالث ، « الازمنة الحديثة » ، الذي يزعم بانهآخر الآماد ونهاية السلسلة ، قد عُمل فيه ، مرة بعـد أخرى ، منذ الحروب الصليبية ، شداً ومطاً حتى بلغ نقطة مرونته ولم يعد يتحمل اكثر من الشد او المط . ولقد قيل على الاقل قولاً مضمراً في معناه وذلك ان لم يكن قد بذلت كلمات كثيرة للتصريح بان هنا وراء الأمدين القديم والوسيط شيئاً ما نهائياً كان آخذاً بالبدء ، إنه مملكة ثالثة وُجد في مكان ما منها الاكتمال

وبلوغ اعلى منزلة ، مملكة ذات نقطة موضوعية .

أما بالنسبة الى ماذا تكون النقطة الموضوعية هذه ، فان كل مفكر ابتداءً من شولمان وانتهاء بالاشتراكي في يومنا هذا ، يسند بها اكتشافه الخاص المميز . وقد تكون نظرة كهذه الى مجرى الاشياء سهلة ومتملقة معاً في نظر صاحب امتياز الاكتشاف Patantee ، لكن صاحب الامتياز قد اتخذ فعلاً روح الغرب فقط ، كما عكست على ذهنه بدلاً من معنى العالم ومغزاه . وهكذا فان عظماء المفكرين الذين يصنعون فضيلة ميتافيزيقية من ضرورة ذهنية ، لم يقبلوا فقط بمنهاج التاريخ الذي « تم الاتفاق عليه بصورة إجماعية » دون ما فحص وتحرٍ جديين ، بل انما جعلوا منه ايضاً قاعدة لفلسفاتهم ومنطلقاً لها وجروا بالله إليه بوصفه الواضع لهذا أو ذاك « المخطط للعالم » .

ومن المؤكد ان للرقم الصوفي « ٣ » المطبق على آماد العالم شيئاً ما شديد الاغراء بالنسبة لذوق الميتافيزيقي . فلقد وصف هردر التاريخ على أنه تربية الجنس البشري وتهذيبه ، ونعته «كنت» بأنه تطور فكرة الحرية وارتقاؤها ، وعرفه هيجل بانه امتداد ذات لروح العـــالم ، ووصفه آخرون بمصطلحات أخرى ، ولكن كل واحد منهم كان بالنسبة الى المخطط الاساسي بالغ القناعة والرضاء عندما استخلص فكريا معنى تجريديا لما للنظام الثلاثي التقليدي .

ونصادف على مطلع عتبة الحضارة الغربية يواكيم فلوريس العظـــيم (١١٤٥ — ١٢٠٢) وهو أول مفكر من الطابع الهيغلي (نسبة الى هيجل) دك أسس الشكل الثنائي لعالم اوغسطين دكاً ، وشكل يواكيم فلوريس للعالم قرار الذهن الغوطي بصورة جوهرية ، المسيحية الجديدة لعصره في شكل واحد ثالث بالنسبة إلى ديني العهد الجديد والعهد القديم ، معبراً عن الاماد الثلاثـة بوصفها أمد الآب وأمد الابن وأمد الروح القدس . وقد مست تعاليم فلوريس شغاف قلوب افضل الفرنسيسكانيين والدومينيكيين ، دانتي وتوما الاكويني ، ولامست اعمق اعماق نفسيهما ، وايقظت نظرة جديدة الى العـــالم ، نظرة استولت ببطء ، لكنها استولت أكيداً على كامل المفهوم التاريخي لحضارتنا .

أما ليسنج Lessing (الذي حدد مرحلته الخاصة بالنسبة الى المرحلة الكلاسيكية على انها « العالم ما بعد »After world) فانه اقتبس فكرته عن « تربية الجنس البشري وتهذيبه » بما لهذه الفكرة من مراحل ثلاث ، مرحلة الطفولة والشباب والرجولة ، اقول اقتبسها من نعاليم المتصوفة في القرن الرابع عشر . وإبسن يعالج هذه الفكرة علاجاً شافياً وافياً في روايته « الامبراطور والجليلي » ، حيث يعرض في هذه الرواية عرضاً مباشراً مفهوم العارفين [١]. Gnostic للعالم وذلك بشخص الساحر مكسيموس ، وإبسن لا يخطو خطوة واحدة أبعد من هذا المفهوم في خطاب استوكهولم المشهور لعـــام ١٨٨٧ . وهكذا قد يبدو ان الوعي الغربي يشعر بنفسه ملزماً على التأكيد على نوع من ختام أو نهاية ملازمة لظهوره الخاص .

لكن إبداع رئيس دير Abbot فلوريس كان لمحة صوفية تستشف اسرار النظام الإلهي للعالم . وقد كان محتما عليها أن تفقد كل معنى حالما تستعملها المحاكمة العقلية و'يجعل منها فرضية للتفكير العلمي ، وذلك كما كان حالها مراراً وتكراراً منذ القرن السابع.

والحق أنه لنهج لا يقبل التبرير مطلقاً أن يبدأ بعرض تاريخ العالم فيطلق الاعنة لمعتقداته الدينية والسياسية أو الاجتماعية ويسبغ على المنهـــاج نوازع تدفع به ليتفق تماماً ووجهة نظره الخاصة . وهذا الأمر هو فعلاً بمثابة ان نجعل من قانون رياضي (مثلاً :« عصر العقل » الانسانية، اوسع سعادة لاكبر عدد من الناس ، عصر التنوير ، التقدم الاقتصادي، الحرية القوميـــة ، غزو الطبيعة او السلام العالمي) ميزاناً نحـكم بواسطته على دورات الفية كاملة من التاريخ . وهكذا ترانا نصدر احكامنا فنقول بانهم كانوا يجهلون « الطريـق الحقيقية » أو أنهم لم يوفقوا في اتباعها وسلوكها .

ونحن نصدر هذه الاحـــكام والحقيقة البسيطة تقول بان إرادة هؤلاء

---

(١) العارفين : طائفة مسيحية تؤمن بان الخلاص يتم بالمعرفة دون الايمان .. المترجم

وأهدافهم وغاياتهم ليست هي نفس ارادتنا واهدافنا وغاياتنا. إن قول غوتيه القائل : « إن ما هو هام في الحياة وخطير ، هو الحياة وليس نتيجتها » لهو الجواب على اية وكل محاولة بليدة ترمي الى حل أحجية الشكل التاريخي بواسطة منهاج .

وإنها الصورة ذاتها هي التي نجدها عندما نلتفت الى مؤرخي كل فن او علم خاص (وكذلك ايضاً مؤرخي الاقتصاد القومي والفلسفة) فنحن نجد :

«التصوير الزيتي» ابتداءً من المصريين (او انسان الكهف) الى الانطباعيين

أو :

« الموسيقى » من هوميروس الى بايروت وما بعدها

أو :

« التنظيم الاجتماعي » ابتداءً من السكنى على شواطىء البحيرات حتى الاشتراكية ، وذلك كما قد تعرض الحال وفق خط بياني مسطري يرتفع بعزم وثبات متوافقاً وقيم المناقشات (المختارة) . ولم يعتبر أي إنسان بانــه قد يكون للفنون أجل محدود من الحياة وأنها قــد تربط كأشكال للتعبير عن الذات الى اقاليم خاصة ونماذج خاصة من الجنس البشري ، وانــه قد يكون لذلك بمجموع تاريخ فن مجرد تصنيف او تنسيق من الممكن إضافته الى تطورات منفصلة لفنون خاصة دون أن تكون له عروة من اتحاد ما عدا الاسم وبعض تفاصيل تقنية مهارة Craft-technique

إننا نعلم صوابا وحقاً بان ايقاع وشكل وديمومة حياة ، وايضاً كل تفاصيل خاصة لمركب عضوي انمـــا تقررها وتحددها ملكات نوعه وصفاته . فليس هناك من انسان يجرؤ وهو يتطلع الى شجرة البلوط التي تبلـغ حياتها الدورة الالفية من العمر ، على القول بان هذه الشجرة على وشك ان تسلك هذه اللحظة ، الآن ، مجرى حياتها الحقيقي والخاص بها. كما وانه لا يستطيع اي انسان أن يـــترقب وهو يرى اليسروع (دودة تتطور الى فراشــة) ينمو يوماً بعد آخر ، أنه سيتابع نموه لمدة سنتين او ثلاث . فنحن نحس في

هذه الحالات وبقناعة تامة كاملة بحد نهائي ، وهـذا الاحساس بالحد النهائي ينطبق على إحساسنا بالشكل الباطني . أما في حالة التاريخ البشري الارقى فأمرنا على العكس من ذلك ، إذ اننا نستمد افكارنا فيما يتعلق بمجرى المستقبل من تفاؤل جموح يستخف ويستصغر كل ما هو تاريخي، مثلا كالعضوي والخبرة ولذلك ينطلق كل انسان ليكتشف في الحاضر العرضي آماداً يستطيع أن يمد بها لتمسي بعضاً من سلسلة متتالية مذهلة لا يستند وجودها على برهان علمي بل انما يرتكز الى ميل سابق ومحاباة ، فتراه يعمل في امكانات غير محدودة، (دون أن تكون هناك ابدا نهاية طبيعية) ويخطط دون أي فن من قمة المجرى الآني لآجُرَّة تتابع في بناء هيكله .

وعلى كل حال ، فليس للجنس البشري هدف او فكرة أو مخطط اكثر مما لعائلة من الفراشات او الاركيديا Orchids مما ذكرت . « فالجنس البشري» هو تعبير زولوجي Zoological أو كلمة فارغة . ولكن فلنطرد سحر الشبح ولنكسر الدائرة السحرية فعندئذٍ ستبرز فوراً ثروة مذهـلة من الاشكال الواقعية ، ـ إنها الحي بكل ماله من امتلاء هائل وعمق وحركة وهو الذي كان حتى الآن مُقنّعاً بوصلات الكلام وبمنهاج جاف كالغبار وبتشكيلة من « المثل العليا » الشخصية . إنني لأرى في مكان ذاك الاختلاق لتاريخ واحد ضيق كالخط Lincar ، تاريخ من غير المستطاع الحفاظ عليه إلا إذا مـا أغمض المرء عينه عن جمهرة هائلة من الحقائق ، أقول إنني لأرى بدلاً من ذاك الاختلاق دراما تتألف من عدد من حضارات جبارة ، تنبجس كل حضارة منها بقوة بدائية من تربة الاقليم الأم حيث تبقى مشدودة إليه برسوخ وثبات طيلة دورة حياتها ، وتطبع كل واحدة منها مادتها وجنسها البشري وصورتها الخاصة بطابعها ، ولكل واحدة من هذه الحضارات فكرتهـا وعواطفها وانفعالاتها الخاصة وإرادتها وشعورها وموتها الخاص بهـا [1] . وهنا يوجد حقاً الوان وأضواء وحركات لم تكتشفها اية عين فكرية بعـد . وهنا تزدهر

---

(١) يعني المؤلف في هذه الدراما — المترجم —

الحضارات والشعوب واللغات والحقائق والالهة والاصقاع وتهرم وتشيخ شأنها في ذلك شأن اشجار البلوط والصنوبر والعساليج والزهر والاوراق . لكنه لا يوجد « جنس بشري » يهرم ويشيخ . إن لكل حضارة إمكاناتهـــا الجديدة الخاصة بها للتعبير عن ذاتها ، هـــذا التعبير الذي ينشأ وينضج وينحل ولن يعود أبداً . فلا يوجد هناك فن واحد للتصوير الزيتي او رياضيات واحدة أو فيزياء واحدة ، بل انما هناك الكثير والعديد مما ذكرت ؛ وكل فن يختلف في اعمق اعماقه عن مثيله الآخر . وكل واحد محدود بديمومة ومستقل قائم بذاته وهو تماماً ككل طائفة من النبات التي لها نوارها الخاص او ثمارها ونموذجها المعين لنمائها وانحلالها . إن هـــذه الحضارات صَعَّدت عالـــيا جواهر الحياة ، وهي تنمو وفق اللاهدفية الفاخرة الرائعة نفسها الـــتي تنمو وفقها زهور الحقل . وهي كالنبات والحيوان تنتمي الى طبيعة غوتيه الحية ، لا إلى طبيعة نيوتن الميتة. إنني لأرى التاريخ كصورة من تشكلات وتحولات لانهاية لها لنمو وتضاؤل بديعين لاشكال متعضية .اما المؤرخ المحترف فهو على العكس من هذا ، إذ انه يرى التاريخ كنوع من دودة واحدة تعمل بجد وتكدح بنشاط كي تضيف الى ذاتها حقبة بعد أخرى .

لكن السلسلة المتألفة من « تاريخ قديم » و « وسيط » و « حديث » قد استهلكت أخيراً نفعها واتت على فائدتها .وبالرغم من كونها ذات زوايا ضيقة ضحلة كأساس علمي ، إلا أننا مع ذلك لم نمتلك أي شكل آخر غيرها لم يكن بكامله شكلاً غير فلسفي نستطيع بواسطته وداخله أن ننظم معلوماتنا . وعلى تاريخ العالم (كما فهِمَ حتى الآن) أن يشكر هذه السلسلة على ترشيح فضلاتنا الراسخة القابلة للتنسيق والتبويب . ولكن عدد القرون التي يستطيع المنهاج أن يغطيها إذا ما عمل فيه شداً ومطاً قد تجاوزناه منذ عهد بعيد ، وقـــد أخذت الصورة ، مع التزايد السريـــع في حجم مادتنا التاريخية (وخاصة تلك المادة منها التي لا نستطيع أن ندخلها في المنهاج) ، أقـــول أخذت الصورة بالانحلال الى لوثة مشوشة . وكل طالب يدرس التاريـــخ وغير اعمى تماماً

يعرف بهذه الحقيقة ويحس بها : لكنه كالغريق يجاهد ليتشبث بالمنهاج الوحيد الذي يعرف به . إن على كلمة الأمد الوسيط (العصور الوسطى) التي ابتكرها البروفسور هورن اوف لايدن عام ١٦٦٧ أن تغطي كتلة لا شكل لها، كتلة متزايدة الامتداد ، كتلة لا نستطيع أن نعرفها إلا تعريفاً سلبياً، ككل شيء آخر يستعصي على كل زعم لادراجه في المجموعتين الأخريين (الحسنتي الانتظام نوعاً ما) . ولدينا مثال ممتاز من ما ذكرت،وهـــذا المثال يتجلى في علاجنا السقيم الهزيـــل واحكامنا الحائرة المترددة على تاريـــخ كل من الفرس والعرب والروس، ولكن قبل كل شيء قد أمسى من المستحيل علينا أن نطمس الحقيقة القائلة بان ما يدعى بتاريـــخ العالم انما هو تاريخ محدود فهو اولاً تاريـــخ الاقليم الشرقي من البحر الابيض المتوسط ، ومن ثم فهو مع تبديل مبتور للمنظر الى الهجرات (وهذه الهجرات هي حدث هام بالنسبة الينا ولذلك بالغنا في اهميتها ، انها حدث ذو أهمية نقية خالصة في غربيتها وليست حتى عربية) . اقول ومن ثم فهو تاريخ اوروبا الغربية الوسطى . وعندما صرح هيجـــل بسذاجة ،إذ قـــال بانه قد تعمد تجاهل اولئك الشعوب الذين لا يتناسبون ومنهاجه للتاريـــخ ، فانه لم يكن يدلي إلا باعتراف أمين صادق عن المقدمات المنطقية المنهاجية التي يجدها كل مؤرخ ضرورية لغايته وقصده وتبرزهـــا كل دراسة تاريخية في مخططها . والحق ان المسألة قد أصبحت الآن مسألة حصافة عامية تقضي علينا بان نقرر أيا من التطورات التاريخية يتوجب علينا ان ندخلها في حسابنا وأياً منها علينا ان نهملها .إن رانكه Ranke لمثال جيد يحتذى به .

- ٨ -

إننا اليوم نفكر بقارات،وفلاسفتنا ومؤرخونا وحدهم هم الذين لم يتحققوا من هذا الأمر . إذن فأية أهمية للمفاهيم ومجالات الادراك الـتي يضعها هؤلاء أمامنا بوصفها ذات صحة كونية بالنسبة الينا ، وذلك عندما نرى أن أبعد آفاقهم لا يمتد ليتجاوز الدائرة الذهنية للانسان الغربي ؟ .

ولنتفحص من وجهة النظر هذه أفضل مؤلفاتنا وكتبنا . فعندما يتحدث افلاطون عن الانسانية ، فانما يعني الهلينيين في تباينهم والبرابرة ، وهذا ما يتفق تماماً والصيغة اللاتاريخية للحياة والفكر الكلاسيكيين ، زد على ذلك أن مقدماته المنطقية تنطلق به الى نتائج هي بالنسبة الى الاغريق هامة وكاملة . وعلى كل حال عندما يفلسف « كنت » مثلاً الفكرات الاخلاقية ، فهو يصر على أن نظرياته صحيحة بالنسبة الى كل الناس في كل العصور والبلدان . وهو لا يصرح عما اورد بكلمات ، لأن هذا الرأي في نظر « كنت » ونظر قارئه هو شيء ما مُسلم به ولا يحتاج الى تصريح او تلميح. وكنت في فلسفته للجمال لا يصوغ مبادىء فن فيدياس او فن رمبراندت، بل انما يصوغ مبادىء للفن بصورة عامة . ولكن ما يعرضه « كنت » كأشكال ضرورية للفكر ، فانما هي والحق اشكال ضرورية للفكر الغربي فقط ، بالرغم من أن لمحة الى ارسطوطاليس والى نتائجه المختلفة بصورة جوهرية عن نتائج « كنت » كانت يجب ان تكون كافية لتريه أن عقل ارسطوطاليس الذي لم يكن يقل عن عقله نفوذاً ، كان ذا تركيب يختلف عن تركيب عقله . إن مراتب الانسان الغربي هي مراتب غريبة عن الفكر الروسي غرابة مراتب الانسان الصيني او الاغريقي عنه . زد على ذلك إن الادراك الكامل الفعال لكلمات الجذر الكلاسيكية هو مستحيل تماماً بالنسبة الينا استحالة كلمات الجذر الروسية والهندية على الانسانين الحديثين من صيني وعربي ، بما لهذين الانسانين من تركيبين ذهنيين مختلفين اختلافاً مطلقاً .

وليس للفلسفة ابتداء من « بيكون » حتى « كنت » سوى قيمة حب الاستطلاع والتقصي فقط . وهذا هو ما ينقص المفكر الغربي ، هذا المفكر ، الذي ربما ترقبنا ان نجده لديه – إن ما ينقصه هو البصيرة النافذة الى الطابع النسبي تاريخياً لمعلوماته التي هي تعابير وجود واحد معين خاص وواحد فقط ، والمعرفة بالحدود الضرورية لصحة هذه التعابير ، والقناعة بان حقائقه « الوطيدة الراسخة » ونظراته « الخالدة » هي صحيحة

بالنسبة إليه فقط ، وخالدة بالنسبة الى نظرتـه الى العالم ، والواجب بان يتطلع الى ما وراء هذه الحقائق والنظرات ليعرف مـا الذي ولده أهالي الحضارات الأخرى بقناعـة تعادل قناعته من داخل ذواتهـم . هذا وحده وليس أي شيء آخر هو الذي سيبلغ بفلسفة المستقبل ذروة الكمال ، ونحن لا نستطيع أن نفهم رمزية التاريخ إلا بواسطة فهمنا للعالم الحي . فهنا لايوجد أي شيء ثابت لا يتغير أو أي شيء كوني . وعلينا أن نكف عن التحدث عـن اشكال « الفكر » ، ومبادىء « التراجيدي » ورسالة « الدولة » . فالصحة الكونية تشتمل دائماً على ضلال المناقشة من الخاص الى الخاص .

ولكن هناك شيئاً ما أشد إزعاجاً وإقلاقاً من الضلال المنطقي ، وهـذا الشيء يأخذ بالظهور عندما ينتقل مركز ثقل الفلسفة مما هو منهاجي تجريدي الى ما هو أخلاقي واقعـي ، كما وان المفكرين الغربيين منا ابتداء بشوبنهور فمن بعد يتحولون بابحاثهم من مشكلة المعرفة الى مشكلة الحيـاة (الارادة للحياة ، للقوة ، للفعل) . وهنا لا نجد انسان « كنت » المثالي التجريدي هو الذي يخضع للبحث والتقصي ، بل انمـا نجد الانسان الواقعي كما قطن الارض خلال الزمان التاريخي واجتمع ، أبدائياً كان أم متقدماً في قبائل وشعوب .

وفي هذه الحال نجده في اية حال أخرى ، وذلك في تعريفنا لتركيب ارقى نظرياته (نظريات الانسان الواقعي) بمصطلحات منهـاج « القديم والوسيط والحديث » بما لهذا المنهاج من تحاديد محلية . ولكن مع ذلك هذا هو ما يحدث ويجري .

ولنتأمل في افق نيتشه التاريخي . ان مفاهيمه عن الانحطاط والعسكرية وتقييم كل القيم ، والارادة للقوة ، تكمن عميقاً في جوهر المدنية الغربية ،وهي ذات اهمية حاسمة بالنسبة الى تحليل المدنية الغربية . ولكن ما الذي نجده لديه وكان الاساس الذي شيد عليه إبداعه؟ اننا نجد رومانا واغريقاً وعصر نهضة وحاضراً

اوروبيا مع لمحة جانبية سريعة عابرة وغير مُدركة القى بهـــا على الفلسفه الهندية. وزبدة القول أننانجد عند نيتشه التاريخ من «قديم ووسط وحديث» ونحن نقول جازمين بان نيتشه لم يتخط أبداً المنهاج ، كما وأنه لم يتخطه أي مفكر آخر في عصره .

فاي ترابط أو تناسب يمكن أن يكون هناك بين فكرته في الانسان الديونيسي ، وبين الحياة الباطنية لانسان صيني بلغ شأواً رفيعاً من المدنية، أو بين انسان أميركي معاصر؟وما هي أهمية نموذجية الانسان الاعلى (السوبرمان) ومغزاه بالنسبة الى عالم الاسلام ؟

وهل يمكن ان يكون لتشكيل صورة للنقيض بين الطبيعة والذهن ، بين الوثني والمسيحي ، بـــين الكلاسيكي والحديث أي معنى بالنسبة الى نفس الانسان الهندي او الروسي ؟ وما الذي يستطيع تولستوي – الذي رفض من اعماق انسانيته كامل الفكرة الغربية في العالم بوصفها شيئاً ما غريباً نائياً ان يفعل « بالعصور الوسطى » وبدانتي ولوثر ؟ وما الذي يستطيـع الياباني ان يفعل ببارسيفال وزردشت أو الهندي بسفوكليس ؟ وهل مجال فكر شوبنهور وكومت وفيورباخ وهيبل أو سترنـــدبرغ ارحب واوسع ؟ أليست سيكولوجيتهم ، بكل ما لها من مقاصد وعزم على أن تكـــون ذات صحة عالمية هي سيكولوجية ذات مغزى اوروبي غربي محض ؟

وكم تبدو مشاكل نساء إبسن مضحكة هازلة ، هذه المشاكل التي تستأثر باهتمام « الانسانية . وتتحداه ، وذلك إذا ما استبدلنا نوراه Nora الشهيرة، هذه السيدة ربيبة احدى مدن اوروبا الشمالية الغربية ، وذات افق يدل عليه ايجار منزل يتراوح بين المئة والثلاثماية جنيه ، والبروتستنتية النشأة ، بزوجة قيصر او مدام دي سيفيني،أو بامرأة يابانية او تركيةقروية !ولكن دائرة رؤيا إبسن بالنسبة الى هذه القضية ، هي دائرة الطبقة الوسطى في مدينة كبرى بالأمس واليوم . أما بخلافاته التي تنطلق من مقدمات روحية فلم يكن لهـــا وجود حتى قرابة عام ١٨٥٠ وهي من النادر ان تبقى ما بعد عام ١٨٥٠ ،

فهي ليست خلافات العالم الكبير ، أو خلافات الجماهير الدنيا ، واكثر من ذلك فانها ليست بخلافات المدن التي يقطنها سكان غير اوروبيين .

كل هذه الاشياء هي قيم محلية ووقتية ، ومعظمها هـــو فعلاً موقوف على « الانتلجنسيا » الوقتية في المدن من الطراز الاوروبي الغربي . وهي بالتأكيد ليست قيماً تاريخية عالمية « خالدة » . ومهما قد تكون الاهمية الجوهرية لجيل إبسن ونيتشه ، فانها تخالف المعنى كل معنى كلمة « تاريخ العالم » (التي تدل على المجموع وليس على جزء مختـــار منه) تخالفهـــا في إخضاعهـــا وتجاهلها وتبخسها حق العناصر التي تقع خـــارج المصالح الحديثة . ومع ذلك فان هذه العناصر قد بُخس فعلاً حقها الى درجة كتلك ، او تجوهلت الى حد مذهل . أما ما قاله الغرب وفكر به من مشاكل الفراغ والزمان والحركة والرقم والزواج والمِلكية والتراجيدي والعلم فانما بقي ضيق الافق غامضاً مشكوكاً في أمره وذلك بسبب ان الناس كانوا دائماً يبحثون عن حل القضية .ولم يُفطن أبداً الى الحقيقة القائلة بان المستجوبين الكثيرين يستوجبون اجوبة كثيرة ، وأن اي سؤال فلسفي هو فعلاً رغبة مقنعة في الحصول على تصريح واضح جازم عما هو مضمر في السؤال نفسه ، وان الاسئلة الكبرى لاية مرحلة من المراحل هي مائعة وراء كل مفهوم ، وانه لذلك لا نستطيـــع ان نبلغ الاسرار النهائية إلا فقط بواسطة الحصول على مجموعـــة من (الحلول المحدودة تاريخياً ووزنها بميزان متحرر من كل عامل شخصي تحرراً مطلقاً.إن من يدرس حقاً الجنس البشري لا يعالج أية وجهة نظر بوصفها على صواب أو خطأ مطلقين . ولا يكفي أمام مشاكل خطيرة ، كالزمان او الزواج أن يتوجه الانسان الى الخبرة الشخصية او الى الصوت الباطني او العقل أو رأي الاجداد او المعاصرين.فهؤلاء قد يقولون ما هو صحيـــح بالنسبة الى المستجوب نفسه او بالنسبة الى زمانه ، لكن ليس هذا كل ما في الأمر . فالظاهرات في الحضارات الأخرى تتحدث بلغة مختلفة ، وبالنسبة الى الرجال الآخرين هناك حقائق مختلفة ، وعلى المفكر ان يقر بصحة جميعها أو ان لا يقر بصحة

أية واحدة منها .

إذن فيالضخامة ما يمكننا ان نعمل في نقد العالم الغربي توسيعاً وتعميماً ! كيف يتوجب على المرء أن يبتعد ببصره بعداً هائلاً ما وراء نسبية نيتشه البريئة وعصره — وكيف يتوجب على حس المرء بالشكل أن يصبح رهيفاً وعلى بصيرته السيكولوجية ان تمسي حساسة — وكيف يتوجب على الانسان ان يحرر نفسه تحريراً كاملاً من محدوديات الذات والمصالح العملية والافق قبل ان يتجرأ فيؤكد التظاهر بفهم تاريخ العالم وبفهم العالم كتاريخ .

— ٩ —

ومعارضة لكل هذه المناهج التعسفية الضيقة والمشتقة من التقليد او الاختيار الشخصي والتي حشر فيها التاريخ حشراً ، اتقدم بالشكل الطبيعي « الكوبيرنكي » لمجرى العملية التاريخية الذي يكمن عميقاً في جوهر مجرى هذه العملية ويكشف عن نفسه فقط لعين متحررة تماماً من كل تحامل وتحيز ومحاباة .

وغوتيه كان عينا كهذه ، فان ما دعاه غوتيه بالطبيعة الحية هو تماماً ما ندعوه هنا بتاريخ العالم ، بالعالم كتاريخ . فغوتيه بوصفه فناناً صوّر حياة اشخاصه وتطورها ، ودائماً حياتها وتطورها ، صورة الشيء في الصيرورة وليس الصير (ويلهلم مايستر ، الحقيقة والخيال) ، اقول ان غوتيه هذا كان يكره الرياضيات . فالعالم كميكانيكا كان بالنسبة اليه ينتصب نقيضاً .للعالم كتركيب عضوي ، والطبيعة الميتة للطبيعة الحية ، والقانون للشكل . وهو بوصفه « طبيعياً » فانه كان يقصد من وراء كل سطر كتبه ان يعرض صورة الشيء في الصيرورة ، « الشكل المنطبع » يحيا ويتطور . وكان العطف والملاحظة والمقارنة واليقين الباطني الفوري والحصافة الذهنية هي الوسائل التي تمكن بواسطتها من الاقتراب الى اسرار العالم الظاهري في حالة الحركة .

والآن فإن تلك هي وسائل البحث التاريخي .انها هي بكل دقة وليس هناك من وسائل أخرى غيرها. لقد كانت هذه البصيرة الشبيهة ببصيرة الله هي التي الهمت غوتيه ليقول وهـــو جالس بالقرب من نار اضرمت في العراء عشية معركة « فالمي » .

« هنا والآن تبدأ حقبة جديدة من تاريـخ العالم ، وباستطاعتـــكم ايها السادة ان تقولوا بانـكم قد كنتم هناك . »

ولم يسبق ابداً لجنرال او دبلوماسي ، ناهيك عن الفلاسفة ، أن أحس بالتاريخ في « الصيرورة » إحساساً مباشراً كهذا . إنه اعمق حـكم نطق به إنسان ، في أي وقت ، على عمل تاريخي عظيم في لحظة انجازه .

وتماماً كما تتبع غوتيه نمو شكل النبات ابتداء من الورقة حتى ولادة النموذج الفقري ومجرى عملية الطبقات الجيولوجية — المصير في الطبيعـــة وليس السببية (العلية) — كذلك سننمي هنا لغة شكل التاريـخ البشري ، أي تركيبها الدَوْري ، منطقها المتعضي ، اقول سننميهـــا من فيض كل التفاصيل المناهضة ووفرتها .

ومن وجهات نظر أخرى فان الجنس البشري كما هو شائع ومألوف يعتبر وبحق واحداً من الانظمـــة المتعضية على سطح الكرة الارضية . فتركيبه الجسماني ووظائفه الطبيعية ، وكامل المفهوم الظاهري عنه ، جميـع هـــذه الاشياء تنتمي الى وحدة اوسع شمولاً واشد ادراكاً ومن هذه الوجهة فقط ، يُعامل خلافاً لذلك ، بالرغم من تلك القرابة التي نحس بها إحساساً عميقاً بين مصير النبات والمصير البشري والتي هي موضوع خالد لكل الشعر الغنائي . وبالرغم من ذاك الشبه بين التاريخ البشري وبين أي تاريخ آخر لمجموعات الاحياءالراقية هذا التاريخ الذي هو اللازمة (بمفهومها الموسيقي) لاساطير وحوش وخرافات وخزعبلات لا تنتهي .

ولكن فلندفع فقط بالمماثلة Analogy لتحمل على وجهة النظر تلك ، كما

تحمل على الباقي ، تاركين لعالم الحضارات الانسانية أن يعمل بود ودون تحفظ في الخيال بدلاً من أن نحشره حشراً في منهاج جاهز من قبـــل . ولنترك الكلمات : الشباب والنمو والنضوج والانحلال (هذه الكلمات التي كانت حتى الآن ، وهي اليوم اكثر من اي يوم آخر مضى ، تُستَخدم للتعبير عن تقييم شخصي وعن إيثارات مطلقة في ذاتيتها وذلك في علوم الاجتماع والاخلاق والجمال) . اقول لنترك لتلك الكلمات لتؤخذ أخيراً على أنهـــا اوصاف موضوعية لحالات متعضية . ولنستعرض الحضارة الكلاسيكية بوصفها ظاهرة مستقلة قائمة بذاتها تتجسد وتعبر عن النفس الكلاسيكية، ولنضعها الى جانب الحضارات الأخرى من مصرية وهندية وبابلية وصينية وغربيـــة ، وانقرر بالنسبة الى كل فرد من هؤلاء الافراد الارقى ما هو نموذجي في جيشانهـــا وصخبها ، وما هو ضروري في ضجة المصادفة وشغبها . وعندئذٍ ستكشف أخيراً صورة تاريخ العالم عن نفسها ، هذه الصورة التي هي طبيعية بدهيـــة بالنسبة الينا والينا فقط نحن معشر الغربيين .

– ١٠ –

إذن ، فإن واجبنا الأشد حصراً ، هو أولاً ، أن نقرر ، وفق مخطط عالمي كهذا ، وضع أوروبا الغربية واميركا ، كما هي حال هـــذا الوضع في المرحلة الواقعة بين عامي / ١٨٠٠ / و / ٢٠٠٠ / وان نكـّون الموقف التقويمي التاريخي (Chronological - Position) لهذه المدة ، شريطة أن يأتي تكويننا للموقف الآنف الذكر ، نتاجاً لما اجتمع لتاريخ الحضارة الغربية من اسباب ومقومات ، وأن نحدد أهميتها كإصحاح او فصل ينبدى بالضرورة ، في هذا الزيّ أو ذاك ، في سيرة كل حضارة،وأن نُعرّف معانيها الأساسية والرمزية المتجلية في أشكالها التعبيرية من سياسية وفنية وفكرية واجتماعية .

ونحن اذا ما عالجنا هذا الموضوع بروح المماثلة، فإن هذه المرحلة (١٨٠٠– ٢٠٠٠) تبدو متوازية في تقاويمها التاريخيـــة . فالطور الحضاري الاغريقي

(وفق حسّنا الخاص المعاصر) وبلوغ هذا الطور لذروته في الحرب العالمية ، يوازي مرحلة الانتقال من العصر الإغريقي إلى العصر الروماني .

فروما بواقعيتها الصارمة (غير المُلْهَمة ، البربرية ، الانضباطية العملية البروتستنتية البروسية) ستعطينا دائماً وأبداً المفتاح لفهم مستقبلنا الخاص ، وهذا يقتضينا أن نلجأ في أبحاثنا إلى المماثلات .

ان نافذة القدر التي نعبر عنها ونتمثلها في قيامنا بالتنقيط بين الكلمتين التاليتين تنقيطاً مزدوجاً متوازياً : الاغريق -الرومان وهذا يحدث لنا أيضاً الآن ، وبفصل بين ما أُنجز وتم ، وبين ما هو آت .

وكان باستطاعتنا منذ طويل زمن ، أو بالاحرى كان يجب علينا أن نرى في العالم الكلاسيكي تطوراً هو صورة طبق الأصل لتطور عالمنا الغربي الخاص ، ومع أن ذاك التطور يختلف عن هذا في جميع التفاصيل السطحية ، لكنه في الواقع يشابهه مشابهة تامة في قوته الداخلية التي تدفع هذا النظام العظيم نحو نهايته . لقد كان بإمكاننا أن نجد « خدن الأنا » الثابتة (Alter ego) في واقعنا الخاص بقيامنا بمطابقة كل فقرة على فقرة ، « حرب طروادة » على الحروب الصليبية ، هوميروس على انشودة « نبيلونج » [١] ، « الدوري » [٢] على يوهان سبستيان باخ ، أثينا على باريس ، ارسطو على «كانت» ، الاسكندر على نابليون ، المدينة العالمية على الاستعمار المألوف لدى كل من الحضارتين.
ولسوء الحظ يتطلب هذا العمل ترجمة صورة التاريخ الكلاسيكي ترجمة تختلف كلياً عن الترجمة غير المعقولة في سطحيتها وتحاملها ومحدوديتها ، والتي نحن في الواقع قد اعطيناها الصورة .

والحق ! إننا كنا شديدي الوعي لعلاقتنا القريبة بالعصر الكلاسيكي ونتيجة لوعينا الشديد لهذه العلاقة أمسينا أشد عرضة لتأكيد تلك الترجمة للصورة تأكيداً بعيداً عن كل تأمل ودرس . إن المشابهة السطحية هي مكيدة عظمى

---

(١) Nibelungenlied (٢) قدماء الاغريق

وقعت في شباكها جميع أبحاثنا الكلاسيكية وذلك حالما انتقلت هذه الابحاث من تنسيق الاكتشافات ونقدها الى ترجمة مغزاها الروحي . فتلك العلاقة الباطنية الوثيقة ، التي بواسطتها ندرك ذواتنا لنقف عند الحضارة الكلاسيكية ، والتي أيضاً تفضي بنا إلى الاعتقاد بأننا نحن تلامذة هذه الحضارة وخلفاؤها (بينما نحن ، في الواقع ، المدلهون بحبها) اقول ان تلك العلاقة الباطنية ليست سوى هوى مُبَجَّل يتوجب علينا أخيراً أن نطرحه جانباً .

إن جميع إنجارات القرن التاسع عشر من دينية وفلسفية وتاريخ فن ونقد اجتماعي كانت ضرورية بالنسبة الينا لا لتمكننا من فهم آشيل وافلاطون وابولون ، ديونيسوس ، ودولة أثينا والقيصرية (وفهمنا لهذه الأمور لايزال بعيد المجال عزيز المنال) بل إنما كي نبدأ ، منذ الآن والى الأبد ، بإدراك ما يفصل ذواتنا الباطنية ، من بون شاسع لا محدود ، عن هذه الأمور التي ربما كانت أبعد غرابة عنا من آلهة المكسيك أو الهندسة الهندية .

لقد كانت آراؤنا في الحضارة الرومانية الاغريقية ، تتأرجح دائماً بين نقطتين متناقضتين ، وكانت مواقفنا تحدد لنا ، دون ما تبدل أو تغير ، وفق « المنهاج » منهاج « القديم والوسيط والحديث » فهناك مجموعة من الناس ، وخاصة اولئك العاملين منهم في الحقل العام ، الاقتصاديين والسياسيين والقضاة يزعمون أن الجنس البشري الحاضر يخطو خطوات واسعة رائعة في طريق التقدم ، ويقيّمون ، هؤلاء البشرية المعاصرة أرفع تقييم ، بينما يقيسون كل شيء سبق الجنس البشري المعاصر بالمستوى الذي بلغه هذا الجنس .

ولا يوجد هناك اي حزب سياسي معاصر لم يزن كليون أو ماريوس أو تميستوكلس أو كاتلين الجراتشي ، بميزان مبادئه .

ومقابل هؤلاء نرى مجموعة أخرى من الناس تتألف من فنانين وشعراء وعلماء اشتقاق اللغات وفلاسفة . وهؤلاء يشعرون داخل ذواتهم بأنهم مجردون من جوهرهم في الحاضر الآنف الذكر لذلك فهم يختارون من هذه او تلك الحقبة التاريخية من الماضي ، موقفاً لا يختلف في اطلاقه ودغماتيته (Dogmatic)

عن موقف الفئة الأولى من الناس ، ومن هذه المواقف يستصدرون الاحكام القاضية بادانة « الحاضر » وهذه الفئة ترى أن الحضارة الغربية لم تبلغ حضارة اليونان بعد ، بينما ترى الفئة الأولى أن الحضارة الغربية هي حضارة مكررة مرة ثانية ، لكن كلا الفئتين تنشط وتعمل مفتونة بمنهاج التاريـخ هذا المنهاج الذي يعتبر الحقبتين التاريخيتين جزءاً من الخط المستقيم ذاته .

من خلال هذه المعارضة تعبر روحا « فاوست » عن نفسيهما . إن خطر الفئة الأولى يكمن وراء سطحيتها الماهرة،وفي النهاية فإن جميع ما يترسب على يديها من كامل الحضارة الكلاسيكية ، ومن انعكاسات روحها ، لا يتجاوز حزمة من الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسيكولوجية ، أما باقي ما تزخر به حضارة الكلاسيكيين فهوفي‌نظر هذه الفئة نتائج ثانوية‌وانعكاسات وظواهر ملازمة مرافقة لما اكتشفت هـــذه الفئة في الحضارة الكلاسيكية من « حقائق » .

ونحن لا نجد في مؤلفات أي ذكر ، ولو عابر ، لقـــوة أجواق آشيل الاسطورية ، أو لمحة عن الصراع الجبار الذي خاضته أمنا الأرض من أجـل تجسيد فن النحت المبكر ، أو تطرقاً عابراً لموضوع العامود « الدوري » أو معالجة عاجلة للثراء العريض الذي تزخر به طقوس عبادة ابولون ، أو كلمة عن عمق مغزى عبادة الامبراطور عند الرومـــان . أما الفئـة الأخرى التي تضم قبل كل شيء رومانتيكيين جاءوا متأخرين عـــن عصرهم (ويمثل هؤلاء في إيامنا الحاضرة ، أساتذة ، بازل [1]، الثلاثة ،باخ أوفن وبركهاردت ونيتشه) فإن هؤلاء يرزحون أيضاً تحت وطأة الاخطار العادية الناجمة عن المذهب (Ideology) وهم يعانون الضياع فيفقدون ذواتهم في غيوم العتاقة (Antiquity) هذه العتاقة التي هي ليست سوى صورة حساسيتهم الخاصة ، معكوسة على المرآة الفيلولوجية ، وهم يسندون قضيتهم إلى الدليـل الأوحد الذي يعتقدون بأهليته لإثباتها ؛ (القضية) واعني بهذا الدليل ذخائر الأدب

---

(١) مدينة سويسرية

القديم ، ومع كل ذلـك لم يحدث أبداً أن مَثّل كتاب عظام حضارتهم لدينا تمثيلاً ناقصاً تماماً كما فعل كتاب الحضارة الكلاسيكية . اما الفئة الأولى فإنها تجمع ادلتها ، على صحة مزاعمها ، من منابـــع التشريع والقانون ومن النقوش والتداوين (جمع تدوين) والنقود (الامر الذي يحتقره بركهاردت ونيتشه ، لسوء حظهما) ويخضعون لها الآداب الـتي وصلت الينا . ونتيجة لذلك ، لا تكن أية فئة للأخرى في ميدان أسس النقد ، أي احترام أو تقـــدير . ولم يترام الى سمعي أبداً أنه كان هناك أقل احترام متبادل بـــين « نيتشة » وموسون .

ولكن لم تستطع أية فئة أن ترتفع إلى ذاك الفهم في المعالجـــة الذي من شأنه أن يحيل هذه المعارضة القسطاسية (نسبة الى قسطاس) إلى رماد ،مع أن بلوغ هذا النهج لم يكن فوق طاقتهم . وقـــد جعلتهم محدودية ذواتهم جزاء ما اقترفوه من اخذهم لمبدأ السببية من العلوم الطبيعية . وهم دون ما وعي منهم ، انتهوا إلى فلسفة ذرائعية نقلت بأمانة ودقة صورة العالم التي سبق ان رسمتها العلوم الطبيعية ، وبهذا يكونون قد طمسوا وشوشوا الأشكال الأخرى الهادئة للتاريخبدلاً من أن يجلوا معالمها ويكشفوا عـــن وجهها. فلم يكن لديهم أي نهج مـــلائم لإخضاع حشد المادة التاريخيـــة وفحصها على ضوء النقد المقارن ، سوى اعتبارهم لواحد من مركبات الظواهرPhenomena جوهرياً ، ومسبباً ، وايمانهم بان المركبات الأخرى ثانوية الأهمية ، كأنها نتائج للمسببات . ولم يقتصر هذا النهـــج على المدرسة الواقعية ، بـــل سار الرومنتيكيون وفقه ايضاً .فالتاريخ لم يكشف، حتى لحملقتهمالحالمة ، منطقه الخاص. ومع ذلك شعروا بان هناك ضرورة راسخة تلزمهم بان يضعوا على شكل ما ، تقديراً محدداً بدلاً من أن يديروا ظهورهم يأساً للتاريخ ، كما فعل شوبنهاور .

وزبدة القول ان هناك نهجين بالنسبة إلى معالجـة الحضارة الكلاسيكية النهج المادي والنهج المثـالي (الايديولوجي) فالمـذهب الأول يؤكد أن هبوط إحدى كفتي الميزان يؤدي إلى ارتفاع الكفة الأخرى ، وهذا المذهب يدلل على أن مثل هذا الأمر يقع على صورة ثابتة لا تتغير (حقاً إنـه لقانون رياضي قاصم) . ونجد بداهة في هذا الترابط بين السبب والنتيجة ، الحقائق الاجتماعية والجنسية ، ونرى في كل الحوادث ، الحقائـق السياسية مصنفة كأسباب ، بينما نجد الحقائق الدينية ، والفكرية والفنية (وذلك اذا مـا تسامح الماديون فاعتبروهاحقائق) منضدة على أنها نتائج . ويرينا المثاليون من جهة ثانية ، كيف أن ارتفاع إحدى كفتي الميزان يتبـع ابتداء من انخفاض الكفة الأخرى ، وهؤلاء قادرون بالطبع على إقامة الدليل على ما يقولون على صورة صحيحة تعادل صحة دليل الماديين ، ويعاني المثاليون الضياع في مجاهل الطقوس الدينيـة والأسرار الغامضة والعادات ، واسرار الاسجاع الانشادية (Strophe) .

ونادراً ما يلقون بلمحة جانبية على الحياة اليومية العادية (فمثل هذه الحياة هي في نظرهم نتيجة غير مبهجة للنقصـا الأرضي) ولذلك فإن أتبـاع النهجين المادي والمثالي (الايديولوجي) : ينطلقون ، وهم محلقون في السببية ، الى اتهام بعضهم بعضاً بالعجز أو باستحالة فهم قانون الترابط بين الاشياء ثم ينتهي كل فريق إلى وصم الفريق الآخر بالعماء والسطحية والحماقـة والسخف والطيش ، أو بالشواذ أو الهرطقة . فالمثالي يصاب بصدمة عنيفـة اذا ما وقف أحد الناس ليعالج المشاكل الماليـة الاغريقية ، فحدثنا عن الصفقات

الضخمة والعمليات المالية الواسعة التي كان يقوم بها كهنة دلفي [1] وعما اجتمع اليهم من ثراء عريض ، وذلك بدلاً من أن يحدثنا عن المغزى العميق لوحي (Oracle) دلفي . أما السياسي فينظر الى هؤلاء باسماً ساخراً ويأسف لهم على استنزاف اوقاتهم الثمينة في وضع معادلات طقوسية وفي بحث زي شبيبة مدينة « أتيكة » بدلاً من أن يضعوا كتاباً يزخرفونه بالشعارات الجذابة للصراع الطبقي في الأزمنة القديمة . ولقد كان بترارك رائد الطراز الأول ورمزه ، وهذا الطراز هو الذي خلق فلورنسا وفيمار ووضع مبادىء العلوم والفنون الكلاسيكية . أما الطراز الآخر فاندفع إلى مسرح الوجود خلال القرن الثامن عشر ، وجاء مرافقاً لنشوء سياسات المدن العظمى جداً (Megalopolitan) ، وتعتبر انكلترا لهذا السبب مسقط رأس هذه المدن العظمى .

الحق إن الخلاف في اعماقه يمثل في الاختلاف بين الانسان الحضاري وبين الانسان المتمدن وهو ابلغ عمقاً وأشد تركيزاً لجوهر انسانيته من أن يسمح بكشف عورات كل من النهجين (المادي والمثالي) على حد سواء ، أو التغلب عليهما . فالمادي نفسه يصبح مثالياً أمام هذا الواقع .فهو أيضا قد جعل آراءه في أن يريد أو يشتهي تعتمد على أمانيه ورغباته .

ولا يسعنا إلا أن نقرر أن جميع عقولنا الفذة دون استثناء قد طأطأوا رؤوسهم خاشعين أمام الحضارة الكلاسيكية وتنازلوا في هذه الحالة الواحدة عن النقد اللامحدود وغير المقيد . لذلك فإن رهبة تقارب الرهبة الدينية كانت تعطل حرية البحث وقوته في الحضارة الكلاسيكية وتطمس المدلولات البيانية . ولا يوجد أبداً في جميع صفحات التاريخ أية قضية مماثلة من قضايا حضارة ما تجعل هدفها ابتكار طقوس عبادة عاطفية لتقديس ذكرى قضية أخرى . وتعبدنا يبدو جلياً واضحاً في الحقيقة التي نقرر أننا منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا قد بخسنا دوراً ألفياً كاملاً من التاريخ اشباهه ، كي ننشىء

---

(١) وحي دلفي ، كان يحتمل دائماً تفسيرين الواحد منهما يناقض الثاني تماماً

حقبة وسطى تقوم مقام حلقة الوصل بيننا وبين عصور العتاقة . لقد ضحينا، نحن معشر الغربيين ، بطهارة فننا واستقلاله ، على المذبح الكلاسيكي ، لأننا لم نتجرأ أبداً على الإبداع دون أن نُلقي بلمحة جانبية على « المثال الرائع ». فخططنا أعمق حاجاتنا الروحية ومشاريعنا لتجيء مطابقة والصورة الكلاسيكية ، وسيأتي اليوم الذي لا بد أن يبرز فيه عالم نفساني موهوب ليعالج فينا هذا الوهم المشئوم ويطلعنا على قصة الحضارة الكلاسيكية التي احطناها بهالة من الخشوع والقدسيةمنذ العصر «الغوطي» ولا شك أنه سيكون من المفيد ضرب قليل من الأمثلة ، بغية فهم الروح الغربية ابتداء من «أوطو » الثالث ، أول ضحايا « الجنوب » وانتهاء « بنيتشيه » آخر ضحاياه .

يتحدث غوتيه في كتابه المعروف « رحلات ايطالية » بحماس واعجاب عن المباني التي شيدها « اندريا بلاديو » الذي ننظر اليوم إلى جمود فنه وأكاديميته بكثير من الشك والحذر، لكن عندما تقود عصا الترحال « غوتيه» إلى « بومباي » ، فإنه لا يخفي امتعاضه النابع من خبرته فيقول : إنه لانطباع غريب متوسط البهجة. ما كان عليه أن يقوله عن هياكل « باستوم » « وسيجستا » (روائع الفن الأغريقي) فهو مشوش تافه . ومن الواضح ان الحضارة الكلاسيكية العتيقة عندما جابهت بكل قوتها « غوتيه » هذه لا تختلف أبداً عن حال غيره من المفكرين ، الذين كانوا يفضلون ألا يشاهدوا الكلاسيكي الأصيل ؛ وهكذا أنقذوا صورة الحضارة الكلاسيكية التي رسمها عقلهم الباطن من التشويه ، هذه الصورة التي كانت تشكل في الواقع جهود العمر متجسدة في هذا المثل الأعلى (صورة الحضارة الكلاسيكية) الذي خلقوه بأنفسهم وغذوه بدماء قلوبهم ، وإناء ملأوه بمشاعرهم وشعورهم العالمي ، إنه شبح معبود . والاوصاف « الوقحة » للمدن الكلاسيكية التي وردت على السنة « ارستوفان ، وجوفنال أو بترنيوس » :

« الاوساخ ، الاوغاد والسفلة ، الإرهاب وسفك الدماء »المخانيث ؛ عبادة الأعضاء التناسلية ، التهتك الجماعي » كل هذه الأمور تستثير الطالب أو

الغاوي الذي يرى نفس هذه الحقائق تسرح وتمرح في مدننا ، فيقف أمامها مشمئزاً من مظهرها .

وهاكم ما قاله نيتشه :

« إن الحياة في المدن رديئة ، فهي مكتظة بالمتهتكين ، هكذا تكلم زاردشت »

إنهم يمجدون إحساس الرومان بالدولة لكنهم يحقرون الرجل المعاصر الذي يسمح لنفسه باي احتكاك بالمسائل العامة . وهناك طراز من العلماء تنتاب صفاءهم الذهني نوبة من السحر لا تقاوم ، حالما ينتقل البحث من « لباس الفراك » إلى « التوغا [١] » ومن ملعب بريطاني لكرة القدم إلى سرك بيزنطي ، ومن الخطوط الحديدية عبر القارات ، إلى الطريق الروماني في جبال الألب ، ومن المدمرة التي تبلغ سرعتها الثلاثين عقدة الى مركب بحري روماني .

ومن الحراب البروسية الى الرماح الرومانية ، (وفي يومنا هذا) من قنال السويس الذي شقه مهندس عصري ، الى القنال الذي شقه فرعون . وهذا الطراز كان لا شك سيعترف أن الآلة البخارية رمز للعاطفة الانسانية الجياشة وتعبير عن قواه الذهنية ، وذلك لو أن « هيرو » الاسكندري لا غيره هو الذي اخترعها .

ولهذا الطراز يبدو الحديث عن تفضيل التدفئة المركزية الرومانية ، أو مسك الدفاتر ، على طقوس عبادة الأم العظمى للالهة ، أقول يبدو الحديث كفراً وتجديفاً .

لكن المدرسة الأخرى لا ترى شيئاً سوى هذه الأشياء . فهي تفكر وتنهك جوهر هذه الحضارة الغريبة عن حضارتنا ، باعتبارها الاغريقيين

---

(١) توغا Toga .. عباءة رومانية

مساوين لنا ، وتستحصل نتائجها بواسطة بدلاء (جمع بديل) بسيطة ، متجاهلة في كل اعمالها الروح الكلاسيكة .

ولا تدرك هذه المدرسة أنه لا يوجد أي نوع من الترابط الباطني بين مفاهيم كلمات « كالجمهورية » والحرية والملكية ، لدى أولئك حينذاك ، وبين مناهيم الكلمات ذاتها في عصرنا اليوم وهي تسخر من مؤرخي عصر « غوتيه » الذين عبرّوا بأمانة عن مثلهم السياسية العليا المتبدية في اشكال التاريخ الكلاسيكي ، واعلنوا عن حماسهم الشخصي الخاص في تبريرهم أو إدانتهم لأشخاص عاديين يدعون ، ليكورجوس ، بروتوس ، كاتو ، شيشرون أوغسطس لكن هذه المدرسة لا تستطيع أن تكتب فصلاً واحداً دون أن تعكس رأي الحزب في جريدته الصباحية .

وعلى كل حال ، فالوضع لا يتبدل أعَمد إلى علاج الماضي بروح « دون كيشوت»أم ُعمد إلى معالجته بروح سانشو بانزا فلن ينتهي بنا أي النهجين إلى نتيجة . وخلاصة القول ان كل مدرسة تسمح لنفسها أن تبرز من الحضارة الكلاسيكية الجزء الذي يعبر أحسن تعبير عن آرائهاونظرياتها الخاصة (فنيتشه مثلا يختار أثينا من قبل سقراط) والاقتصاديون ُيبرزون الحقبة الهيلنية (الاغريقية) والساسة يعرضون روما الجمهورية ، والشعراء ينتقون العصر الامبراطوري

فليست تلك الظاهرة الدينية والفنية أحط بدائية من الظاهرة الاجتماعية والاقتصادية والعكس بالعكس ، فالرجل الذي اكتسب الحرية غير المشروطة لنظرته الى المستقبل Outlook وارتفع بفكره فوق جميع المصالح والاعتبارات الشخصية ، أمام مثل هذا الرجل تنتفي مبادىء الاتكال (Dependence) والأفضلية (Priority) والارتباط بين السبب والنتيجة ، والمفاضلة بين (Differentiation) القيمة والأهمية .

ان التفاوت بين صفاء وقوة شكل لغة وأخرى ، هو الذي يعين المراتب النسبية للحقائق التفصيلية الفردية ، لذلك فإن رمزية هذه المراتب هي فوق

جميع قضايا الخير والشر ، السمو والانحطاط ، المفيد والمثالي .

- ١٢ -

إننا اذا ما نظرنا من وجهة النظر الآنفة الذكر، نرى ان تدهور الغرب » لا يحتوي على أقل من مشكلة المدنية Civilization وبهذا تجابهنا إحـــدى القضايا الأساسية لكل ما اشتمل عليه التاريخ الأرقى Higher من قضايا.

ما هي المدنية ، بوصفها نتيجة منطقية جوهرية مفهومة ، وتحققاً مكتملاً ونهاية لمطاف الحضارة ؟

فلكل حضارة مدنيتها الخاصة .

ونحن في هذا الكتاب نستعمل لأول مرة هاتين الكلمتين ، (الحضارة ، والمدنية) اللتين استعملتا حتى الآن لتعبرا عن تمييز غير محدّد أخلاقي الموضوع تقريباً . أقول نستعمل هاتين الكلمتين لنعبر بالمفهوم الدوري Periodic عـن تتال ضروري تنظيمي حازم . إن المدنية هـي المصير المحتوم للحضارة . ومن هذا المبدأ نستمد وجهة النظر الـتي تصبح من خلالها أعمق مشا كل « المورفولوجيا » (التركيب الخارجي للتاريخ) التاريخية وأشدها خطورة ، قابلة للحل . إن المدنيات هي أضحل الاوضاع سطحية ، وأبعدها على الطبيعة إضالة ، وهي تدخل في حيز قدرة مرتبة معينة من مراتب الانسانية .

والمدنيات هي نتائج الشيء «يصير» (Thing become) يخلف الشيء في حالة الصيرورة Thing-becoming ، إنها الموت يتبع الحياة ، إنها الصلابة تعقب المرونة ، إنها العصر الفكري والمدينة العالميـة الصلبة المبنية من الحجارة ، تخلفان الأرض الأم والطفولة الروحية للعصرين « الدوري » والغوطي . إن المدنيات تشكل نهاية لا تستطيع أن تقف أمام تحققها إرادة أو عقل ، ومع ذلك تبلغها الحضارات مرة بعد أخرى ، مدفوعة بضرورة باطنية . وهكذا

ولأول مرة خُولنا القوة لندرك أن الرومان هم وارثو اليونان ، كما أن النُور قد سُلط على أعمق مـــا للحضارة الكلاسيكية ، المتأخرة ، بزمنها ، من اسرار .

اذن أي معنى يمكن أن يكون لهذه الحقيقة ، غير المعنى المقرر :

ان الرومان كانوا برابرة ، ولم يأتوا في اعقاب اليونان ليدفعوا بتقدم عظيم الى الامام بـــل إنما جاءوا ليختتموه (ولا تُجادَل هذه الحقيقـــة إلا بجمل باطلة المعنى والمفهوم)

ان الرومان المجردين من الروح والفلسفة والفن ، والذين تبلغ بهم العصبية العرقية حد الوحشية ، هؤلاء المركزون لكل جهودهم ومجهوداتهم على تحقيق انتصارات محسوسة ، يحتلون مرتبة تقع بين الحضارة الاغريقية والعدم . أما خيالهم فكان مُركزاً بكليته على اهداف عملية (مع أنه كانـ لهم قوانين دينية تنتظم علاقاتهم بالآلهة وقوانين أخرى تنظم علاقـــات الناس بعضهم ببعض ، لكنه لم يكن هناك أساطير رومانية خاصة عن الآلهة) ومثل هذا الخيال لم يكن أبداً موجوداً في مخيلة سكان أثينا ، وبكلمة واحدة ، الروح اليونانية مقابل الفكر الروماني ، وهذا النقيض Antithesis يمثل الفرق بـــين الحضارة والمدنية .

ومرة تلو أخرى ، يظهر طراز من الناس قـــوي الفكر ، معدوم الحس الميتافيزيقي تماماً ، وعلى أيدي هذا الطراز يتقرر المصيران الفكري والمادي، لكل مرحلة متأخرة زمناً . من هذا النوع هم اولئك الرجال الذين جسدوا المدنيات البابلية والمصرية والهندية والصينية والرومانية وفي مثل هذهالمراحل مرت البوذية والرواقية والاشتراكية ، لتصبح عقائـــد عالمية تمكن الانسانية المحتضرة من أن تُهاجم ويُعاد تشكيلها Re-formed في تركيبها المألوف .

إن المدنية المجردة ، بوصفها عملية تاريخيـــة ، تتألف من اطـّراح متتال للأشكال التي تصبح غير جوهرية أو ميتة .

تجاوز العالم الكلاسيكي مرحلة الانتقال إلى المدنية في القرن الرابع ، أما العالم الغربي فقطعها في القرن التاسع عشر . ومنذ هذين التاريخين المذكورين آنفاً أصبحت تُتخذ القرارات الفكرية الحاسمة العظمى في مدن عالمية ثلاث أو اربع ، إذ لم تعد الحال على ما كانت عليه في عصر حركة أورفيس أو الاصلاح الديني حينما كانت تُتخذ مثل تلك القرارات في « كامل العالم » وحينما لم يكن هناك من دسكرة أصغر من أن يُهتم بها أو يؤبه لها .

لقد امتصت تلك المدن العالمية الثلاث أو الأربع كل محتوى التاريخ واستأثرت بكل صفحاته ، بينما أصبحت أصقاع الحضارة المترامية الأطراف ريفية قروية مهمتها أن تطعم المدن بما تبقى لها من جنس بشري أرفع رقياً

إن المدينة العالمية World-city والمقاطعة Province (وهما ركيزتا كل حضارة) تخلقان مشكلة جديدة كل الجدة لشكل التاريخ ، أي المشكلة ذاتها التي نعانيها اليوم والتي لا تختلف في أبسط مفاهيمها عما أوردت آنفاً . فلقد استعيض عن العالم ، بالمدينة City ، وهي نقطة تتجمع فيها جميع أسباب الحياة لأقاليم واسعة ، بينما تنضب منابع الحياة في هذه الأقاليم وتجف .

ولا يسكن المدينة العالمية شعب موحد الأصل نبت من تربة أرضه ، بل يقطنها نوع جديد من القبائل الرحالة ، حيث تتلاحم جماهيرها المائعة غير المستقرة وتلتئم ، وهؤلاء السكان الطفيليون معدومو التقاليد ، مغرقون في الواقعية ، لا دينيون ، أذكياء، عقيمون ، يكنون احتقاراً عميقاً لابن الريف وخاصة لأرقى ما للريف من أبناء ، « الجنتامان » الريفي .

وهذا يشكل خطوة واسعة نحو «اللااساسي » Inorganic أي نحو النهاية .

فما هو مغزى هذه الخطوة ؟ إن فرنسا وانجلترا قد سبقتا منذ زمن المانيا في سلوك الطريق التي بدأت هذه الأخيرة تسلكه الآن . وروما

جاءت على أعقاب سيراكوسا وأثينا والاسكندرية . وبرلين ونيويورك تقتفي اليوم آثار مدريد وباريس ولندن . وهكذا كُتب على أقاليم بأ كملها تقع خارج محيط إشعاع المدن العالمية، كالشمال الاسكندنافي اليوم، (كما كانت كريت القديمة ومقدونية) ان تصبح أقاليم ومقاطعات .

ومنذ القدم كان الصراع بين المفهومين المتعارضين لحقبة تاريخية ما يدور حول مشكلة ما ذات طابع ميتافيزيقي أو ديني ، (دغماتي) (Dogmatic) وكان الصراع ناشباً بين عباقرة التربة من أهل الريف (الأشراف والكهنة) وبين نبلاء عالميين لمدن صغيرة مشهورة في ربيعي العصر الدوري والغوطي . هذه كانت طبيعة الخلافات حول الدين (الديونيسي)(كما حدث في عهد طغيان كلايستين السكيوني [1]) وهي أيضاً الطبيعة ذاتها للخلافات التي نشبت في المدن الألمانية الحرة ولحروب « الهيجنوت » . وكما قهرت هذه المدن الريف (وهذه نظرة مدنية تجريدية تبدو واضحة فيما خطه «بارمنيدس» وديكارت) كذلك تغلبت المدن العالمية على تلك المدن أيضاً . والحق إنها لعملية فكرية عادية سارت في سياقهـا الحضارتان « الأيونية » و« البروكية » وسارت في السياق ذاته حضارات مـدن كفلورنسا ونورنمبرغ وسلامانكا وبروجوس ، وبراغ، هذه المدن التي تغلبت عليها المدن العالمية وأخضعتها لسلطانها وجعلتها مدناً ريفية . وهي اذا ما صارعت لتحول دون انحدارها إلى هذا الدرك ، فإنما تعي وعياً باطنياً أنها تخوض معركة خاسرة ضد المدن العالمية، واستدراكاً أقول ان العصر الأغريقي ادرك في مستهله الأسس الغريبة عنه وغير الطبيعية « الاصطناعية » التي قامت عليها مدينة الاسكندرية)

إن المدينة العالمية تعني « كوسموبوليتانية » بدلاً من الوطـن ، وتعني الواقعية الباردة بدلاً من احترام التقاليد والسن : وتعني الدين العلمي المتحجر بدلاً من دين القلب القديم ، وتعني المجتمع بدلاً من الدولة ، وتعـني الطبيعي

---

(١) هو الذي حرم عبادة ادراستوس بكل مدينة « سكيون » وتلاوة اشعار هوميروس مستهدفاً في ذلك اقتلاع النفوذ الروحي للاشراف الدوريين ، من جذوره

Natural بدلاً من الحقوق المكتسبة نتيجة لجهد شاق وعرق . ولقد كان كل ما اقتبسه الرومان من اليونان هو النقد Money (كوسيلة لتقدير القيمة والتبادل) . هذا امر غير اساسي وذو اهمية تجريدية مطلقة لا تمت بأية رابطة أو صلة إلى الأرض الطيبة الخصبة ، ونتيجة لما تقدم أصبح المثل الأعلى للحياة قضية تتعلق الى حد كبير بالمال .

فالرواقيون التابعون لمذهب ، كاتو (الروماني)مثلاً، لم يكونوا كالرواقيين اليونانيين من أنصار مذهب « كريسبوس » إذ ان الأوائل كانوا من ذوي المداخيل الخاصة،كما وانالعاطفة الاخلاقية الاجتماعية لأبناءالقرن الثامنعشرهي غير عاطفة ابناءالقرن العشرين إذاما بحثنا عاطفتهم هذه على مستوى أرفع من احتراف الاثارة المجزية مادياً ، نجد أنها هي في الواقع قضية ملوك المال .

فليست المدنية العالمية ملكاً لشعب ، بل إنما هي ملك لجمهور . إن عداءها ، الذي لا يُفهم سبباً له ، لجميع التقاليد الممثلة للحضارة (الاشراف ، الكنيسة ، الامتيازات ، العائلات المالكة والفن وحدود المعرفة في حقل العلم) وذكاءها الحاد البارد المربك لحكمة الفلاح ، وطبيعتها التي تعود بكل مالها من ارتباطات بالجنس والمجتمع ، إلى ما قبل روسو وسقراط بآجال وآجال ، كي تخففمن غلواء الغرائز والاوضاعالبدائية ، والخلافات على تحديد الأجور وملاعب كرة القدم ، كل هذه الأمور تدل على خاتمة الحضارة ، وبداية مرحلة جديدة من مراحل الوجود البشري ، مرحلة معادية للريف ، متأخرة زمناً،لا معالم لها أو ستائرمستقبل،لكنها مرحلةحتمية لايمكنتجنبها.

هذا ما يتوجب علينا تمحيصه ، وعلينا أن نمحصه لا بعين المتمول من نبلاء المدن ، ولا بعين المثالي Ideologue أو بعين الروائي المعاصر ، بل إنه يستلزمنا تمحيصه أن ننظر إليه بعين متحررة من قيود الزمن ، عين يمتد مدى بصرها ليشمل جميع أشكال التاريخ خلال العديد من الدورات السنوية الألفية Millenniums وذلك اذا ما أردنا أن نفهم حقيقة الازمة العظمىالتي نعانيها في الوقت الحاضر .

وإنلي في روما وفي عهد« كراسوس» مثلا بالغ الأهمية (روما في مبانيها الجبارة منها والتافهة). فلقد كان الشعب الروماني في ذلك العهد ، (هــذا الشعب الذي كانت ترتجف هلعاً لذكره شعوب عديدة ،« كالغوليين » واليونان والبارثيين والسوريين ، والذي كان يفخر بتماثيله : ويعيش حياة بالغة البؤس والشقاء ، ويسكن في مبانٍ متعددة الطوابق تقع في أحياء نتنة مظلمـــة ، أقول لقد كان الشعب الروماني يتقبل بلامبالاة ، أو بالاحرى بروح رياضية ، جميع نتائج الفتوحات العسكرية التوسعية ، فانحدرت عائلات نبيـلة عريقة النسب إلى الحضيض حيث كانت تعيش في منازل حقيرة يجلبها البؤس ويرتع في ظلماتها الشقاء ، وذلك لأن أبناء مثل هذه العائلات العريقة لم يستطيعوا أن يمتطوا متن المغانم والكسب، زد على ذلك انه بينما كانت تنتصب على طريق « إيبان » مدافن الأغنياء الرائعة الجمال ، وهي لا تزال على روعتهـــا حتى اليوم).كانت جثث الأموات من أبناء البشر تطرح إلى جانب جثث الحيوانات النافقة ، في قبر واسع مشترك . وبقيت روما تسلك إزاء أمواتها من الفقراء، هذا المسلك ، حتى جاء الامبراطور اغسطوس فاستصدر أمراً يقضي بدفن جثث الفقراء بدلاً من اطراحها مع النفايات وجثث الحيوانات في حفرة واحدة . كما وأصبحت متنزهات « ميسينا » الواقعة في أثينا القليلة السكان ، مرتعاً لحديثي النعمة من سكان روما ، حيث كانوا يؤمونها ليحملقوا في روائع عهد بركليس ، دون ان يعوها أو يفقهوا لها مغزى ، شأنهم في ذلك شأن السواح من أثرياء الولايات المتحدة الاميركية في عصرنا ، حيث يقف هؤلاء في كنيسة « سستين » يحدقون فيما أبدعه « ميكايلنج » وهم خالو الذهن تماماً من أي مفهوم جمالي . وقد أقدم أثرياء الرومان على نقل كل قطعة فنية يونانية رائعة إلى روما ، أو شرائها بسعر خيالي كما وانهم قاموا ببناء المباني الضخمة التي كانت تنتصب مغرورة جبارة إلى جانب المباني القديمة المتواضعة . في مثل هذه الأمور (ومن واجب المؤرخ ألا يمتدحها أو ينتقدها بل أن ينظر اليها، من وجهة نظر مرفولوجية) تكمن فكرة مباشرة لكل من تعلم ان يرى بسرعة ووضوح .

وليكن معلوماً ، أنه منذ اللحظة ، سنخضع جميع الخلافات العظمى بين وجهات النظر العالمية في السياسة والفن والعلوم والشعور ، لمبدأ هذه المقابلة Opposition ، ما هي أوجه التعارض بين الطابع السياسي الكلي لمدنيتنا اليوم ، وبين مثيله لحضارة الأمس ؟ إنها تتمثل في البلاغة الكلاسيكية بالأمس ، وفي الصحافة الغربية اليوم ، وكلاهما موظفان في خدمة ذاك المجرد Abstract الذي يمثل قوة المدنية — المال — إنها روح المال هي تلك التي تنفذ ، دون أن يشعر بها أحد ، إلى الاشكال التاريخية للوجود البشري ، وكثيراً ما تنفذ هذه الروح إلى داخل الاشكال المذكورة دون أن تدمرها أو تزعجها (فلقد طرأ من التعديلات على شكل الدولة الرومانية منذ عهد سيبيو الأول حتى عهد اغسطوس ، أقل بكثير مما يُخال أو يُظن .

ومع ان الأشكال التاريخية لتلك المرحلة حافظت على وجودها ، غير أن الأحزاب السياسية العظمى فقدت اعتبارها كقوة حاسمة في اتخاذ القرارات إذ أن مثل هذه القوة كانت تكمن في موضع آخر غير الأحزاب . فلقد كانت حفنة قليلة من الرؤوس الكبيرة ، بالكاد تتمتع بدوي الشهرة وبريق الأسماء ، هي التي تملي رغائبها قرارات وقوانين تاركة للخطباء والنواب والصحفيين وأعضاء البرلمان ، الذين انتخبهم سكان الأقاليم انتخاباً حراً ، كما يزعمون أن يغرروا بالناس قائلين بأنهم يصدرون فيما يأتونه عن مبدأ حق الشعب في تقرير مصيره .

وما هو شأن الفن ؟ او الفلسفة ؟ ان المثل العليا في عصر أفلاطون أو تلك في عصر « كانت » كانت تحظى من الجنس البشري الارقى بالموافقة الجماعية على صحتها ، بينما ان المثل العليافي عهد الهلينستية، أو المثل العليا لعهدنا لا تتمتع إلا باحترام دائرة محدودة تتمثل في ذهن ابن المدينة العظمى Megalopolitan .أما الاشتراكية فشأنهاشأنقريبتها (الداروينية Darwinien (وهذا المذهب المنافي لمذهبغوتيه منافاة كلية والذي يدور حول إثباتالمبدأ

القائل بالصراع من أجل البقاء والانتقاء الطبيعي) وكحال مشكلة الزواج التي أثارها ، « إبسن » وسترندبرغ وشو والوثيقة الارتباط بالداروينية ، وكالميول الانطباعية للشهوانية الفوضوية وجميع التوق الحديث البارز في التجربة (المراودة) والألم ، اللذين عبر عنهما بودلير ، في شعره وفاغنر في موسيقاه، أقول إن جميع الأمور لا وجود لها في ذهن القروي ، أو بصورة عامة في ذهن الرجل الطبيعي ذي الشعور العالمي ، في أحاسيسه ومنابع رغائبه . فكلما صغر شأن القرية وتقلص حجمها وانخفض عدد سكانها ، تقل اهمية الفرد من سكانها لاشغال نفسه برسوم زيتية أو بالاستماع إلى موسيقى من هذه الأنواع . إن الجمناز والمبارزة والسباق ظواهر الحضارة ، أما الرياضة فهي ظاهرة من ظواهر المدنية ، وهذا هو بالتحديد الفرق الصحيح بين « الستاد » الاغريقي والسرك الروماني . إن الفن نفسه يصبح رياضة (Sport) (من هنا ينشأ المبدأ :الفن من اجل الفن) طالما يعرض على جمهور بالغ الذكاء عميق الفهم يتألف من الخبراء والمشترين ، ولا فرق هناك أكانت براعة الفن تتألف من حشد أنغام عقيمة تصدر عن مختلف الآلات الموسيقية ، أم تتبدى مهارته في شعوذة غريبة من مزيج الألوان . وهنا تبرز فلسفة واقع جديد ، لا تستثير سوى ابتسامة باهتة على شفتي المفكر الميتافيزيقي ، ويطل علينا أدب جديد هو ضرورة حياتية لذوق سكان المدن العظمى واعصابهم ، لكن كلا من تلك الفلسفة وهذا الأدب غامض بشع في نظر ابن الريف .

« فالشعب » لا يعلق أية اهمية ، على الشعر الاسكندري أو على ال... الزيتية المرسومة في العراء .

إن مظهر عصر الانتقال ، أعصرنا كان أم غيره من العصور السابقة ، مطبوع بسلسلة من المهازل لا تتبدى إلا في لحظات كهذه (عصور الانتقال) فالغضب الذي استثاره « يوربيدوس » وصور «ابولودورس الثورية» في نفوس شعب أثينا ، تؤججه اليوم موسيقى « فاغنر ومانيت » وروايات « إبسن » وفلسفة « نيتشه » في نفوس جماهيرنا من جديد .

إنه لمن السهل علينا أن نفهم الشعب اليوناني دون أن نلقي نظرة على انظمتهم الاقتصادية في مختلف ترابطها وارتباطاتها . بينما اننا لا نستطيع أبداً أن نفهم الشعب الروماني إلا بواسطة دراستنا لتلك الانظمة (الاقتصادية) وهذه الارتباطات .

لقد كانت « كورونيا » ولايبزغ » آخر ميداني معركة دارت عليها الحرب من أجل مذهب أو فكرة . ولم يعد بإمكاننا أن نتغاضى ابتداءً من الحروب البونية ، ومن عام ١٨٧٠ ، عن العوامل الاقتصادية المستقرة وراء الاحداث العالمية . ولم يتخذ « النظام العبودي » طابعه الجماعي الواضح، هذا الطابع الذي يعتبره طلاب التاريخ الطابع المميز للنظام الكلاسيكي في شتى حقوله الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، والذي هبط بالقيمة الباطنية للعمل الحر الذي بقي يسير والعمل العبودي جنباً إلى جنب . أقول لم يتخذ النظام العبودي طابعه المميز حتى اندفع الرومان بواقعيتهم الحية على مسرح التاريخ. ولم تكن الشعوب اللاتينية ، بل انما كانت الشعوب الجرمانية في الغرب واميركا هي التي طورت الآلة البخارية إلى صناعية بدلت وجه الأرض .

إن ارتباطات هذه الظاهرات(النقد Money· بالرواقية والاشتراكية أمر صحيح وواقع . فالعالم الكلاسيكي لم يستطع ادراك ما للنقد من أهمية جوهرية قبل عهود القيصرية المسبوقة بعهدي فلامينيوس وخاصة ماريوس واضع حجر الزاوية لنظام النقد ، هذا النظام الذي جرى ارساء قواعده وتطويره على أيدي رجال مغرقين في الواقعية .

لذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم قيصر أوروما بصورة عامة ، قبل فهمنا لهذه الحقيقة (النقد) إن هناك « دون كيشوت »داخل نفس كل يوناني ، وسنشبانزا في باطن كل روماني ؛ ولهذين العاملين كامل السيطرة وواسع النفوذ .

كانت السيطرة الرومانية على العالم تشكل في حد ذاتها ظاهرة سلبية ،فلم تكن هذه السيطرة وليدة فضلة من حيوية لم تخب في الرومان ، (فالرومان قد استنزفوا آخر طاقات حيويتهم منذ عهد زاما) بـــل إنما جاءت نتيجة لعجز الشعوب الأخرى عن المقاومة والدفاع . فالشيء المؤكد ان الرومان لم يفتتحوا العالم ، بل إنما وضعوا أيديهم على غنائم واسلاب كانت في متناول يد كل راغب . فلم تسلك الامبراطورية الرومانية طريقها إلى التجسد والوجود نتيجة لضرورات عسكرية أو جهود مالية كتلك التي طبعت الحروب البونية بطابعها ، بل إنما مارست وجودها لأن الشرق القديم كان قد تنازل عن جميع حقوقه في تقرير مصيره .

ويجب ألا تخدعنا مظاهر بعض انتصارات عسكرية رائعـــة قليلة ، فلوكولوس و « بومباي » استطاعا، بحفنة من الألوية الرومانية الرديئة القيادة والتدريب ، أن يفتتحا ممالك واسعة ويخضعا أقاليم شاسعة ووقوع مثل هذه الظاهرة أمر غـــير معقول في فـترة كالفترة الـتي نشبت خلالهـــا معركة « إبسوس » .

فالخطر المجوسي الفارسي ، وهو خطر فيه من الدهماء ما يكفي بالنسبة إلى نظام ذي قوة مادية لم تمتحن ، لم يكن ليشغل بال قاهري هنيبال من قريب أو بعيد . والحق ان الرومان عقب معركة « زاما » لم يعودوا قادرين مرة أخرى على شن حرب على دولة عسكرية عظمى، فحروبهم الكلاسيكية تتمثل في تلك الحروب التي خاضوا غمارها ضد «السنميت» وبيروس وقرطاجة ؛ أما ساعتهم العظمى فقد أزفت في معركة « كانا »

ليس باستطاعة أي شعب أو أمة ، أن تحافظ على موقفها البطولي لمدة

قرون وقرون لا نهاية لها . لقد عرفت الأمة الألمانية البروسية في حياتها ثلاث لحظات جليلة القدر رائعة (١٨١٣ – ١٨٧٠ – ١٩١٤) وهذه اللحظات أضخم عدداً من اللحظات التي عرفتها أمم أخرى .

إنني أقرر هنا ، أن الاستعمار الذي كان الأساس الذي ارتكزت اليه الامبراطوريات ، بين مصرية ورومانية وصينية وهندية، (وقامت على أشلاء الضحايا وإذلال الجماهير التي اعتبرت نفايات مواد تاريخ عظيم) أقول إن الاستعمار هو الرمز المميز لاحتضار المدنية (الغربية) وموتها . زد على ذلك أن الاستعمار هو المدنية الأصيلة غير المزيفة . في هذا الشكل الظاهري (الاستعمار) قد بتّ الآن بمصير الغرب ، بتاً لا عودة عنه أو تعديل .

إن حيوية الانسان الحضاري تتجه في مجراها إلى الباطن ، بينما تتجه حيوية الانسان المدني إلى الخارج ؛ وبهذا فإنني أرى في سيسيل رودز الرجل الأول لعصر جديد، فهو من وجهة النظر السياسية مثال صادق لمستقبل الغرب ، « التيتوني » Teutonic وخاصة الألماني ، البعيد المدى والمجال . وما قوله : « إن التوسع هو كل شيء » إلا ترديد للتأكيد النابليوني للنزعة الباطنية في كل حضارة بلغت أعلى مراحل النضوج ، أكانت هذه الحضارة رومانية أم عربية أم صينية الخ ... فليست المسألة مسألة اختيار ، وليست الارادة الواعية للفرد ، أو حتى لطبقات اجتماعية بكاملها أو حتى لشعوب ، هي التي تبت وتقرر ، فالنزعة إلى التوسع هي بمثابة القضاء والقدر ، ومفعولها أشبه ما يكون بمفعول سحر خارق يطبق بقبضته على جماهير الجنس البشري المتأخر زمناً من سكان المدن العالمية ، ويسخرها لخدمته ، أمختارة كانت أم مرغمة ، واعية أم غير واعية .

إن الحياة عملية من إمكانيات مؤثرة، وبالنسبة لرجل العقل لا يوجد غير إمكانات واسعة فقط . فالاشتراكية التي لا تزال في منتصف الطريق إلى الاكتمال ، والتي تحارب اليوم ضد التوسع والاستعمار ، ستصبح في أحد الأيام الداعية الأولى للتوسع ، وستندفع على سبله بكل ما للقدر من قوة وجبروت.

فهنا يُعالج شكل اللغة السياسية بوصفه أداة تعبير ذهني مباشر لنوع معين من البشرية ، مشكلة ميتافيزيقية عميقة الغور ، تمثل حقيقةً تتأكد في القبول بصحة مبدأ السببية قبولاً غير محدود أو مشروط ، وأعني بهذه الحقيقةالقول بأن الروح هي تتمة لامتدادها .

وعندما بدأت مجموعة من الدول الصينية تتجه خلال الفترة الواقعة بين عامي ٤٨٠ — ٣٢٠ قبل المسيح ، نحو الاستعمار أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار ، هذا المبدأ الذي مارسه « ليان-هينغ » في الدولة « الرومانية » « تسن » ووطد قواعده النظرية الفيلسوف « دشانجيي » اقول أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار بالدعوة إلى اقامة عصبة أمم كالتي نادى بها «هو-تسونج» الذي استمد معظم مبادئه من « وانغ هي » المستريب العميق ، والخبير برجال تلك الفترة واحتمالاتها ، أمراً عقيماً غير مثمر ، وأخيراً كُتب « لليان — هينغ » لا « هوستونغ » أن يسبح في التيار الطبيعي للمدنية التوسعية .

علينا أن نرى في سيسيل رودز بشيراً لنشوء طراز غربي من القياصرة الذين قدر لهم أن يروا النور فيما بعد . ويقف سيسيل رودز في منتصف الطريق الممتد بين نابليون إلى « رجل القوة » Force man ، لذلك فإن رودز أشبه ما يكون بـ « فلامينيوس » الذي دفع بالرومان ابتداء من عام ٢٣٢ ق.م. إلى إخضاع الصقالبة من الغول ، فكان أول روماني ينهج سياسة ترتكز إلى مبدأ التوسع والاستعمار ، وبهذا يقف « فلامينيوس » في منتصف الطريق الممتد من الاسكندر حتى قيصر . وأقرر حصراً أن فلامينيوس كان رجلاً عادياً ، بسبب أن قوته الحقيقية كانت من ذاك النوع الذي لا يتسلح بالوطنية الرسمية) لكنه كان ذا نفوذ واسع في الدولة ؛ وفي مرحلة أخذت خلالها فكرة الدولة تخضع شيئاً فشيئاً لضغطالعوامل الاقتصادية أما سياسته إزاء روما فكانت تمثل الطراز الأول لمناهضة القيصرية ، فبفلامينيوس انتهى مفعول مبدأ « خدمة الدولة » وحل محله مذهب إرادة القوة والتطلع إلى

السلطة ، هذا المذهب الذي تجاهل جميع التقاليد ولم يعترف بغير القوى نازعاً وحافزاً .

ومع أن الاسكندر ونابليون كانا يقفان على عتبة المدنية وينشقان هواءها البارد النقي ، لكنهما كانا ذوي مزاجين رومانتيكيين ، فكان الأسكندر يرى نفسه آشيل بينما كان نابليون لا يرتوي من قراءة « فيرتير » [1] أما قيصر فكان نقيضاً لهما ، إذ كان رجلاً موهوباً عميق الادراك ، واقعياً عملياً .

وحتى في نظر رودز ، لا يعني النجاح السياسي سوى النجاح المالي والنجاح في التوسع بضم المستعمرات . وكان « رودز » يعي نزعته الرومانية وعياً كاملاً ، مع أن المدنية الغربية لم تكن قد استكملت مقوماتها إلى هذا الحد من القوة والصفاء .

ولم يكن باستطاعة أي شيء غير الخرائط الجغرافية ، ان ينقل رودز إلى غيبوبة شعرية يحلق في أجوائها على أجنحة المتعة والخيال فهذه الشخصية الفذة التي أُرسل بها إلى افريقيا مجردة من كل وسيلة وسبب استطاعت أن تجمع ثروة عريضة جبارة في ضخامتها وان توظف هذه الثروة في خدمة الاهداف السياسية؛ فمخططه لمد خط حديدي عبر القارة الأفريقية يبدأ بالاسكندرية وينتهي بمدينة « الكاب » ؛ وخطته لانشاء امبراطورية افريقيا الجنوبية ، وسيطرته الذهنية البالغة الأثر على نفوس ملوك التعدين الصلبة كالحديد واخضاعهم وثرواتهم لمخططه وعاصمته « بولاوايو » التي خططها لتصبح مقراً ملكياً لرجل دولة قدير على كل شيء ، ومع هذا لا يرتبط بالدولة برابط معين ، وحروبه ، وصفقاته الدبلوماسية ، ومخططه للطرق العامة ، ونقاباته ، وجيوشه ومفهومه لرسالة « رجل العقل » في المدنية ، جميع هذه الأمور الجليلة تمثل فاتحة مستقبل ينتظرنا ، مستقبل سيكون الخاتمة المحتومة لتاريخ الجنس البشري في أوروبا الغربية . إن الذي لا يدرك أن هذه النتيجة ، التي أوردتها آنفاً ، أمر

---

(١) الام فيرتير رواية كتبها غوتيه

محتوم لا مفرّ منه ، وعلينا أن نختار بين قبولنا بها وبين قبولنا باللاشيء ، بين تمسكنا بهذا المصير وبين يأسنا من المستقبل ومن الحياة نفسها ، إن الذي لا يشعر بان هناك جلالاً وعظمة في تحقق العقول الجبارة واكتمالها، وفي حيوية طبائع قاسية صلبة كالمعدن وانضباطها ، وفي معارك جليدية مجردة ، إن الذي يركبه شيطان الافتتان بمثالية الريف فيريد ان يمسك بوسائل حياة العصور الماضية وأسبابها ، عليه ان يطّرح كل رغبة في فهم التاريخ ، وفي الحياة خلال التاريخ أو في صنع التاريخ .

وبعد هذا ... لا تبدو لنا الامبراطورية الرومانية من خلال هذا المنظار كظاهرة منعزلة ، بل إنما تبدو نتيجة طبيعية لروحية المدينة العظمى الصارمة الحية المتسلطة الواقعية، وكخاصة لوضع نهائي غير قابل للتعديل أو التحوير ، وضع طرأ مراراً وتكراراً ، مع أنه لم يُتعرف عليه ، كما جرى التعرف عليه في هذه اللحظة .

اذن ؛ فليكن معلوماً بعد الآن ان سر شكل التاريخ لا يكمن على السطح (سطح الشكل) وأننا لا نستطيع ادراك كنهه بوسائل المشابهة المخادعة ، لكن هذه المشابهة هي في باطنها بعيدة عن الصواب ، كالمشابهة بين شارلمان وهارون الرشيد ، وبين الاسكندر وقيصر ، وبين حروب الألمان ضد روما ومذابح المغول في اوربا الغربية، أو ظاهرة أخرى عديمة الشبه تماماً من حيث المظهر لكنها لا تقل شأناً عن تلك ، كالمشابهة بين « تراجان » ورمسيس الثاني وبين « البوربون » و « دوموش الأتيكي» وبين محمد وفيثاغورس » .

وهكذا فنحن اذا ما نظرنا إلى القرنين التاسع عشر والعشرين بوصفهما أعلى نقطة في خط مستقيم صاعد من خطوط التاريخ ، نرَ أن هذين القرنين يشكلان في الواقع ، مرحلة من مراحل الحياة ، مرحلة ملحوظة في كل حضارة بلغت آخر مراتب النضوج ، مرحلة من الحياة لا يطبعها الاشتراكيون أو الانطباعيون ، أو الخطوط الحديدية الكهربائية ، او الطوربيد ، او المعادلات التفاضلية بطابعها (لأن هذه هي مجرد أجزاء أساسية من الزمن) بل إنما

طابعها روحية متمدنة لا تملك ما ذكرت فقط من إمـــكانات بل تملك أيضاً امكانات مبدعة أخرى .

ولما كان عصرنا يمثل مظهراً انتقالياً يحدث بالتأكيد نتيجة لأوضاع خاصة، لذلك فإن هناك أوضاعاً محددة تحديداً كاملاً (كالأوضاع التي طرأت أكثر من مرة فيما مضى من تاريخ) وهذه الاوضاع أكثر تأخراً في زمنها من وضع أوروبا الغربية الحالي ؛ ولذلك فإن مستقبل الغرب ليس اتجاها صاعداً متتابعاً أبدياً غير محدود نحو مثلنا العليا ، بل إنما هـــو ظاهرة واحدة من ظواهر التاريخ ، ظاهرة محدودة من حيث الشكل والديمومة تحديداً صارماً ، وهي تغطي عدداً قليلاً من القرون ، وباستطاعتنا أن نراها وأن نستنبط بالضرورة الجواب عليها من السوابق المتوفرة لدينا .

- ١٤ -

عندما نبلغ هذا المستوى السامي من التأمل والبحران ، يصبح كل أمر آخر هيناً ليّناً ، وباستطاعـة المرء أن يستند إلى هذه الفكرة ، وبمقدوره أيضاً أن يحل دون ما عناء أو جهد جميع تلك المشاكل المتفرقـــة من دينية وتاريخ فن وعلم منطق وأخلاقية وسياسية واقتصادية ، هذه المشاكل الـــتي أشغل بها ذاته الفكر الحديث بصورة عاطفية عقيمة ولمدة عقود وعقود من السنين .

وهذه الفكرة تنتمي إلى تلك الحقائق التي يتوجب علينا أن نعبر عنها فقط بنقاء ووضوح كي تصبح فوق النقاش والجـــدل ، فهي تشكل ضرورة جوهرية من ضرورات الحضارات الغربية وشعورها العالمـــي ، وهي أيضاً القادرة على تغيير النظرة العالمية Outlook لكـل من يدرك كنهها إدراكاً عميقاً كاملاً ويجعلها جزءاً خاصاً به . وهي تعمق ، على صورة جبارة ،صورة

العالم ، الطبيعية والضرورية بالنسبة الينا نحن الذين دُرّبنا على أن نعتبر التطور التاريخي العالمي وحدة جوهرية ، وتمكننا ، إذا ما انطلقنا منها في الحاضر ملتفتين إلى الوراء ، من أن نرى الخطوط العريضة للمستقبل ، وهذا ، والحق ، امتياز لحساب حالم كان في الواقع ، وأكرر قولي ثانية ، البديل «الكوبيرنيكي» (نسبة لكوبيرنيكوس) للنظرة البطلمية (نسبة لبطليموس) في التاريخ ، وهي تُوسّع آفاق فكرنا سعة لا تحد أو تقاس .

لقد كان كل واحد حتى اليوم حراً طليقاً في تحديد ما يأمله من المستقبل. وعندما تنعدم الحقائق تسيطر العواطف ، ولكن منذ الآن سيصبح الشغل الشاغل لكل فرد أن يعرف ماذا قد يحدث ، وأن يدرك نتيجة لذلك ماذا سيحدث بالضرورة غير القابل مصيرها للتعديل أو التبديل أو التأثر بالمثل العليا الشخصية أو الآمال والرغائب الفردية . ونحن عندما نستعمل الكلمة الخطرة ، الحرية ، فإننا لن نعني بها الحرية في أن نقوم بهذا الأمر أو ذاك ، بل إنما نعني الحرية في عمل ما هو ضروري أو عمل لا شيء . إن الشعور القائل بأن هذا الأمر « هو كما يجب أن يكون » الطابع المميز لانسان الواقع ، ولا يبدل الرثاء أو ملامته من حاله شيئاً ، فالموت يخص الولادة ، والسن الشباب ، والحياة لها بصورة عامة ، شكلها المحدد . والحاضر هو زمن متمدن وليس بالزمن الحضاري بالتأكيد ، ولهذا فإن عدداً كبيراً من قدرات الحياة تسقط لتصبح مستحيلة . وهذا الواقع قد يستثير في داخلنا الأسى والنواح ، وهو ، في الواقع ، يقرّع اجفان الفلسفة والشعر التشاؤميين ويستدر من مآقيهما الدموع ، لكن ليس بمقدورنا له تبديل أو تغيير . ولا يجوز أبداً ، (والآن خاصة لا يجوز) لنا أن نتحدى التجربة التاريخية النقية الصافية ، وان نترقب أن ينمو هذا الشيء أو أن يزدهر ذاك ، لمجرد أننا نرغب في ذلك . . وسيناهض البعض هذه النظرية التي أوردتها آنفاً والتي تحدد الخطوط الخارجية لسياق التاريخ تحديداً واضحاً ؛ وسيقولون إن هذه النظرية تقضي على جميع الآمال العراض ، وهذا الأمر هو بالغ الضرر بالجميع .

وخطر على الكثيرين ، وذلك حالما تخرج هذه النظرية من الحقـــل النظري تصبح مخططاً عملياً للحياة تقوم على تنفيذه جماعة من الرجال الذين «يُقَوْلبون» المستقبل ويحددون شكله .

لكنني ، أنا شخصياً ، لا أرى رأيهم ، فنحن بوصفنا أناساً متمدنين ، لا شعوباً غوطية أو « روكوكية » علينا أن نتعامل والحقائق الجليدية للحياة القادمة ، ونحن لن نجد مثيلاً لهذه الحقائق في اثينا « البركليسية » بل إنما نجد مثيلاً لها في روما « القيصرية ». فلم يعد بمقدور الشعوب الغربية إبداع روائع اللوحات الزيتية أو ابداع الموسيقى ، على ذلـــك ان الشعوب الغربية قد استنزفت إمكاناتها الهندسية خلال هذه القرون من السنين ، وكل ما تبقى لها من إمكانات هي إمكانات امتداد وتوسع .

ومع هـــذا فإنني لا أرى فيما أوردته أي تثبيط لعزائم جيل واع بارز الشخصية يفيض آمالاً غير محدودة في ان يكتشف قبل فوات الأوان أن بعض آماله ستنتهي إلى احــــلام غير قابلة للتجسد والتحقق . واذا ما كانت تلك الآمال ، التي كتبت لها الخيبة ، هي أعز الآمال واغلاها ، فعلى الشخص الجدير بقيمة ما أن لا يرتعب أو يفزع .

إنني أعرف أن هذه الحقيقة تشكل مأساة داميـــة لبعض الأفراد الذين سيطرت عليهم ، خلال سني حياتهم الحاسمة ، القناعة بان المتقدمين لم يتركوا لهم شيئاً في ميادين الهندسة والتصوير والدراما .

وماذا يهم اذا ما قُدّر لهم أن يتداعوا تحت وطأة هذه القناعة ؟! فلقد عودنا أنفسنا ، منذ الآن ، على عدم قبول أية حدود نهائية ، مهما كان نوعها في هذا المضمار ، وأخذنا على أنفسنا أن نؤمن بان لكل مرحلة مهمتها الخاصة في كل حقل من حقول الحياة .

ولهذا اوجدت المهام بهذه الوسيلة او تلك ، أمـــا اهميتها فتقرر عقب انقضاء المرحلة التي استلزمت تلك المهام ، ولا يهم أبداً إحياء تقريرها ليبرر ايمان

الفنان أو ينفيه ، أو ليقر بضرورة ما أنجزه في حياته أو ينكرها . وعقب ما اوردت لا يستطيع أحد سوى الرومنتيكي أن يخرج على هذه القاعدة ؛ وهذه الكبرياء ليست بالكبرياء الرومانية ، فماذا سيكون موقفنا من رجل يقف أمام منجم أُستنزف ما في باطنه ؟ هل نقول إن الغد سيكشف له عن عروق جديدة في المنجم (وهذا القول كاذب من اساسه تصنعته اللحظة الآنية) ، ؟! أم هل نرشده إلى أرض بكر تقع بالقرب منه ؟ وهذا الدرس كما اعتقد ، عميم الفوائد بالنسبة إلى الأجيال القادمة ، كي تدرك ما هو داخل في حيز الامكان (وهو لذلك ضروري) وما هو خارج نطاق الامكانيات الباطنية لزمنها . والحق انه قد جرى حتى الآن تبديد مجموعات لا تصدق من الطاقات الفكرية على الجري في اتجاهات خاطئة .

ومهما كان للفرد الغربي من فكر وحس ٍّ تاريخيين ، فإنه يمر اليوم بمرحلة من مراحل حياتية يقف فيها موقف غير الواثق من اتجاه خاطىء ، فهو يتحسس ويتلمس طريقه ، واذا ما صادفه سوء الحظ في بيئته ، فإنه سيضل طريقه . ولكن الآن واخيراً وبفضل انجازات قرون طويلة أصبح باستطاعته أن يدرك طابع حياته الخاصة بالنسبة الى ارتباطاتها بالمنهاج الحضاري العام وان يمتحن قواه وأهدافه . إن كل ما أطمح اليه وآمل به هو ان ينحرف هذا الكتاب بافراد الجيل الجديد إلى تكريس أنفسهم للتقنية بدلاً من تكريس مواهبهم للشعر الغنائي ،وان يتعهدوا لون الموجة بدلاً من فرشاة الألوان ، وأن يهتموا بالسياسة بدلاً من اهتمامهم بفلسفة المعرفة والمنطق Epistemology وهذا هو أفضل عمل يستطيعون إتيانه .

- ١٥ -

يبقى علينا أن ندرس علاقة مورفولوجيا التاريخ العالمي بالفلسفة ؛فجميع المؤلفات التاريخية الأصيلة هي في ذاتها فلسفة ، إلا إذا كانت مثل المؤلفات المناهضة للاجتهاد . لكن يتوجب علينا أن ندرك أن جميع أعمال الفيلسوف

المنهاجي عرضة لخطأ خطير دائم وذلك إذا ما زعم مثل هذا الفيلسوف بخلود صحة النتائج التي وصل اليها .

فهو بعمله هذا يتجاهل أن كل فكرة تعيش داخل عالمها التاريخي ، وأن مصيرها نتيجة لذلك مرتبط بمصير الأخلاقية العام Morality زد على ذلك أنه يفترض أن الفكر الأرقى يملك موضوعية خالدة غير قابلة للتعديل أو التبديل ، وأن جميع القضايا العظمى لجميع المراحل التاريخية متطابقة ، وأن النتائج التي وصل اليها تستطيع أن تقدم له ، في النهاية ، الأجوبة الفريدة في نوعها على الاسئلة التي يطرحها التاريخ عليه . لكن السؤال والجواب هما هنا في الواقع شيء واحد ، وأن الأسئلة العظمى تصبح عظمى ، بسبب الحقيقة البدهية القائلة بان الاجوبة الواضحة على الاسئلة العظمى هي ملحاح العاطفة في طلباتها إلى درجة تصبح كرموز الحياة التي هي وحدها ذات قيمة وأهمية. فالحقائق الخالدة معدومة الوجود هناك ، وكل فلسفة هي تعبير عن ذاتية زمنها فقط ، ولا يوجد أبداً عصران يمتلكان المقاصد الفلسفية ذاتها ، (وذلك إذا ما فهمنا بالفلسفة ، الفلسفة الأصيلة ، لا التفاهات التي تعالج مراتب الحس والأحكام على الاشكال وما شابهها) . وأن الخلاف لا يدور حول عقائد فانية وأخرى خالدة غير فانية ، بل إنما يدور حول عقائد تعيش زمنها الخاص بها وأخرى لم ترَ أبداً نور الحياة وأنوار الوجود . إن خلود الأفكار الصائرة وهم باطل ، فالجوهري فيها هو نوع الرجل الذي يأتي ليعبر عنها . وكلما ازداد الانسان عظمة ، ازدادت الفلسفة صحة وحقاً ، وزودت بالحقيقة الباطنية القائلة بان عملاً عظيماً يتجاوز كل دليل على عناصرها المتعددة أو حتى على ائتلاف كل عنصر منها والعنصر الآخر . وقد تمتص الفلسفة في اسمى مراتبها كامل محتوى حقبة تاريخية ، وتحقق هذا المحتوى في داخلها ثم تجسده في شكل شخصية عظيمة وبعدئذٍ تناوله إلى غيرها ليطوره اكثر فأكثر .ولا أهمية هنا للزي العلمي ، (أو الطابع المعرفي) الذي ترتديه الفلسفة . وليس هناك شيء اسهل من أن نضع منهاجاً يفقر الأفكار ويجعل من الأفكار الرديئة جيداً ،

ويجعل من فكرة جيدة ذات قيمة قليلة عندمـــا يصرح بها أحد الوقورين الأغبياء . فيجب أن تترك الفكرة للحياة وحدها كي تقرر أهميتها .

لذلك أعتقد أن قيمة المفكر تمتحن بامتحان بصيرته لمعرفة قدرتهـا على استيعاب حقائق عصره الخاص . وهذه هي وسيلتنا الوحيدة لمعرفة ما إذا كان مثل هذا المفكر مجرد مهندس ذكي للمناهج والمبادىء المحددة بتعاريف وقواعد وتحاليل ، أم أنه الروح الصادقة لعصره والمعبرة عن نفسها بانجازاته وبديهته ووجدانه . فالفيلسوف الذي لا يستطيع أن يفهم الواقع ويسيطر عليه لن يصبح أبداً فيلسوفاً من الدرجة الأولى .

لقد كان معظم الفلاسفة ، مـا قبل سقراط ، تجاراً وسياسيين . وكادت رغبة أفلاطون في وضع افكاره السياسية موضع التطبيق في سيراكوس تكلفه حياته ، وهو نفس افلاطون الذي اكتشف ووضع سلسلةالقواعد الهندسية التي اتخذ منها « أقليد » حجر الزاوية للمنهاج الرياضي الكلاسيكي .

كما وان باسكال (الذي لقبه نيتشه بالمسيحي المحطم) وديكارت وليبنتز كانوا رواد الرياضيين والاختصاصيين في عصرهم . وكان معظم فلاسفة الصين ما قبل سقراط ابتداء « بكونشي » (٦٧٠ ق.م) وانتهاء « بكونفوشيوس» (٥٥٠—٤٧٨ ق.م) رجال دولة وحكام ومشرعين كفيثاغورس وبارميندس وهوبس وليبنتز . وقد رافق ظهور لاوتسي ، هذا الفيلسوف المناهض لمبدأ سلطة الدولة ومبدأ السياسات العليا ، والمتحمس لإنشاء مجتمعات صغيرة من البشر تعيش آمنة لا تهتم بالعالم وأموره ؛ أقول رافق ظهوره ، ظهور طلائع من المحاضرين وطلاب الفلسفة . لكن لاوتسي كان في عصره يمثل الصين القديمة ، وكان شاذاً في وسط مجموعة من الفلاسفة الذين كانوا يرون أن علم المنطق يعني معرفة العلاقات الهامة للحياة العملية . وبهذا يصبح ، على ما أعتقد ، جميع فلاسفة العصر الا َجدّ ، موضوعاً لنقد شديد خطير .

فليس لهم أي موقف حقيقي من الحياة العملية ، ولم يحاول أي منهم أن يتدخل بصورة فعالة في السياسة العليا أو في تطور التقنية الحديثة ، أو في وسائل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، أو في أي مجال عملي آخر ،

فيفرض نهجاً أو فكرة لما يناله أي واحد من وسائـــل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، او في أي مجال عملي آخر ، فيفرض نهجاً أو فكرة ما. ولم يبلغ أي واحد من هؤلاء الفلاسفة الجدد مـــا بلغه « كانت » في ميادين الرياضيات والفيزياء وفن الحكم .

فلنلق بنظرة إلى الوراء ! لقد شغل كونفيشيوس منصب الوزارة عدة مرات ، وكان فيثاغورس المنظم لحركة سياسية هامـــة شبيهة بالحركة الكروموبليه (نسبة لكروموبل) هذه الحركة التي لا يزال الباحثون الكلاسيكيون يبخسون قيمتها . وغوتيه بالاضافة إلى كونه وزيراً تنفيذياً (ويا للأسف كانت مجالات نشاطاته ضيقة ومحدودة) كان يولي قناتي السويس وبناما وأثرهما على الاقتصاد العالمي بالغ اهتمامه ، بالاضافة الى أنه كان يشغل نفسه ، المرة تلو الأخرى بالمشاكل الاقتصاديـــة للحياة الاميركيـــة وردود أفعال هذه المشاكل في العالم القديم ، ويبحث في فجر الصناعة الآتية . وكان هوبس أحد واضعي المخطط لكسب جنوبي أميركا لم يتجاوز ، حين وضعه موضع التنفيذ ، احتلال جامايكا ؛ لكنه مع هذا كان هوبس أحد أولئك الذين كان لهم شرف تأسيس الامبراطورية البريطانية الاستعمارية .أما ليبنتز، وهو دون ريب أضخم العقول الفلسفية الغربية واقواها ، ومؤسس الحساب التفاضلي ، فإنه قد أسهم في وضع مخططات سياسية رئيسية، وكان أحد هذه المخططات التي أسهم فيها ليبنتز يرمي الى تحويل أنظار لويس الرابع عشر إلى مصر وجعلها عاملاً هاماً من عوامل السياسة الفرنسية بغيـــة تخفيف الضغط الفرنسي على ألمانيا . وكانت الأفكار التي تضمنتها المذكرة الـــتي رفعها إلى المليك العظيم (لويس الرابع عشر – ١٦٧٢) متقدمة على عصرها ، بحيث بقيت مهملة حتى جاء نابليون واعتمدها دستوراً لمغامراته في الشرق .

وحتى في ذلك الوقت المبكر ، وضـــع ليبنتز المبدأ الذي تبنـــاه نابليون وادرك كنهه عقب معركة « فاغرام » ، هذا المبدأ القائـــل بأن احتلال الرين وبلجيكا لن يحسّن من مركز فرنسا تحسينا مستمراً دائماً ، وان

عنق السويس سيصبح ، في احد الأيام ، المفتاح للسيطرة على العالم . ولاريب أن لويس الرابع عشر كان عاجزاً عن فهم المغزى العميق لهذه المبادىء السياسية والستراتيجية التي وضعها الفيلسوف ليبنتز .

ونحن اذا ما حولنا انظارنا عن هذا الطراز من الرجال ، إلى « الفلاسفة » المعاصرين تنتابنا صدمة من الاشمئزاز والخجل . فيالهم من شخصيات فقيرة عقيمة ، ويا لتفاهة نظراتهم السياسية والواقعية ! ولا أدري ما الذي يستثير داخلنا الشفقة عليهم والرثاء لحالهم ، إذا ما خطر لنا مجرد خاطر يطالبنا بالتوجه إليهم ليجربوا رفعتهم الفكرية في الحكم والدبلوماسية والتنظيم الواسع أو في ادارة شتى المشروعات الكبرى من استعمارية أو تجارية أو شركة مواصلات ؟ وهذا القصور لا يدل على أنهم حائزون على الباطنية بل إنما يدل على أنهم عديمو القيمة والوزن . إنني اتطلع حولي عبثاً علني أجد « فيلسوفاً » معاصراً اكتسب صيتاً وشهرة نتيجة لدراسة عميقة بعيدة النظر أجراها لمشكلة من مشاكل يومنا ، فلا أجد أمامي سوى آراء ضيقة الأفق لا تختلف عن غيرها من الآراء .

والحق انني كلما تناولت كتابا جديدا أسأل نفسي عما اذا كان لمؤلف الكتاب نظرة خاصة به يرى من خلالها الوقائع السياسية العالمية أو مشاكل المدن العالمية او الرأسمالية أو مستقبل الدولة او علاقة التقنية بالمدنية ، أو روسيا ، او العلوم ، . لا شك أن « غوتيه » كان سيدرك كل هذه الأمور ، وكان سيعالجها جذلان فرحاً .

ولكن لا يوجد في يومنا هذا فيلسوف واحد على قيد الحياة ، قادر على القيام بعلاج مثل هذه الامور ودراستها ، ومن البدهي أن هذا الشعور بالوقائع ليس هو الشيء ذاته الذي يمثله محتوى الفلسفة ، لكنه ، واكرر قولي ثانية ، هو عارض الضرورة الباطنية للفلسفة ، إنه إخصابها وأهميتها الرمزية .

ويتوجب علينا أن لا نسمح لانفسنا بالضرب في متاهات الوهم فيما يتعلق بتقدير خطورة هذه النتيجة السلبية. لقد أمسى فقداننا لرؤية الأهمية القصوى

للفلسفة الجدية أمراً من الأمور الملموسة. إننا نمزج الفلسفة بالوعظ وبالتحريض وبتأليف الروايات وبالثرثرات التي تدور في قاعات المحاضرات . لقد هبطنا من المرتفع الذي يطل منه العصفور على العالم الى مستوى الضفدع ، وأصبحت امكانية نشوء فلسفة حقيقية في يومنا هذا او في غدنا موضع شك وتساؤل .

لقد كان من الافضل لهؤلاء ان يتهنوا الاستعمار أو الهندسة أو أية مهنة حقيقية أصيلة أخرى بدلاً من أن يجتروا مواضيع أكل الدهر عليها وشرب ، تحت شعار « الموجة الجديدة للفكر الفلسفي » المزعوم . وانه لأفضل ألف مرة لنا أن يقدم أحد هـؤلاء على اختراع محرك طائرة بدلاً من أن يعرض علينا نظرية جديدة للترابط الحسي لا يحتاج اليها العالم ولا يريدها .

والحق انها لانجازات هزيلة لحياة فقيرة ، أن يقوم المرء بتكرار ما قاله المئات من الاسلاف بتعابير جديدة واصطلاحات مستجدة عن الإرادة أو عن مبدأ توازي علاقات العقل بفعالية الجسد . وقد يكون مثل هذا العمل حرفة أو مهنة ، لكنه بالتأكيد ليس فلسفة . فالمذهب الذي لا يهاجم حياة حقبة ويؤثر في أعماق اعماقها ليس بمذهب ومن الافضل ألا يُدرس أو يُستعرض . وما كان ممكناً بالأمس هو على الأقل ليس بالأمر الذي لا يُستغنى عنه اليوم . فتمحيص أعماق القواعد الرياضية والفيزيائية يبعث في قلبي السرور والفرح ، بينما أي من علماء الجمالية والنفس مجرد متسكعين عامهين . وإنني لافضل العقل المولد لطرز جديدة من البواخر السريعة ، أو هيكل فولاذي أو مخرطة دقيقة أو زقـــة وجمال عمليات بصرية وكيميائية ، على جميع «مسروقات الفن» والهندسة والمهارة التي نشهدها اليوم . وأفضل عقد بناء روماني على جميع ما للرومان من تماثيل وهياكل .

إنني أحب « الكلوسيوم » وقنطرة « بلاتين » الجبارة لأنهما يمثلان اليوم لي في ضخامتهما الغبراء وبنائهما الآجري روما الحقيقية ويعرضان علي حس مهندسيهما العظماء الواقعي ، لكنني لا أبالي أبـــداً احافظ الناس على الآ ثار المرمرية المغرورة للقياصرة وماهم من تماثيل وأفاريز وعوارض متشابكة أم لم

يحافظوا ؟ ! واذا ما القينا بلمحة على بعض مباني « فورا » الامبراطورية ، نجد هذه المباني صورة طبق الاصل عن معرض دولي حديث ، فهي تبدو فضولية ضخمه فارغة ، متبجحة في بنائها واتساعها ، وغريبة تماماً عن اليونان « البركليسية » غرابتها عن فن الديكور من طراز « ريكوكو » . لكنها متوازية تماماً والتجديد في الفن المصري المتبدي في الآثار المصرية من عهد رمسيس الثاني (١٣٠٠ ق.م) والموجودة حالياً في الأقصر والكرنك ؟

ولم يكن الروماني الأصيل ليحتقر التمثيل « الغريكولوسي » دون ما غاية وخاصة ذاك الطراز من الفنانين والفلاسفة الذين كانوا يعيشون على تربة المدنية الرومانية . فلقد أخبره حسه الغريزي بحقائق الحياة. أن عهد الفن والفلسفة قد انقضى وتصرم ، وانهما قد استنزفا كل عصارتيهما واصبحا لا طائل تحتهما او فائدة لهما . ولقد كان اشتراع قانون روماني أهم من جميع مدارس الفلاسفة الغيبية وقصائد الشعر الغنائي معاً . وإنني انا شخصياً أرى ان المخترع او الدبلوماسي أو المالي لأعمق فلسفة من اولئك الذين يمارسون مهنة علم النفس التجريبي . وهذه الحالة تكرر ذاتها بانتظام في مستوى تاريخي معين .

ولا شك أن العقل الروماني الحاذق اللماح ، هذا العقل الذي اذا ما توفرت له الفرصة يقوم بقيادة الجيوش وتنظيم المقاطعات وبناء المدن وشق الطرق ، أقول لا شك ان مثل هذا العقل كان سيرى من السخف والغباء ان يحاول « تفريخ » فلسفة جديدة متباينة والمدارس الفلسفية ما بعد افلاطون ، هذه المدارس التي شهدتها كل من أثينا ورودوس . ولكن ، ونتيجة لما اوردت ، لم يقم احد بمثل هذا العمل الذي لم يكن لينسجم وروح العصر ؛ لذلك فإنه لم يجتذب إليه سوى عقول من الدرجة الثالثة ، عقول من ذاك النوع الذي لن يتقدم عن روح الزمن الذي تصرّم ما قبل الأمس. وانه والحق لقضية خطيرة ما إذا كنا قد بلغنا . هذه المرحلة ام لم نبلغها بعد .

إن قرناً ذا فاعلية مجردة مترامية الاطراف ، ينبذ انتاجاً فنياً وغيبياً ضخماً (ولنقل بصراحة قرن لا ديني يتفق تماماً ومذهب المدن العالمية) لهو

من أزمان الانحطاط والسقوط . حقا إننا لم نختر هـذا الزمن. وليس بالبدحيلة ، فلقد شاء القدر لنا أن نولد في شتاء المدنية المبكر ، بدلاً من ان نولد في عصر الحضارة الذهبي ، عصر « فيدياس » أو عصر موزارت . لذلك فإن كل شيء يتوقف على معرفتنا بموقعنا وبعصرنا معرفة واضحة صافيـــة ، وعلى ادراكنا الكامل أننا قد نكذب على أنفسنا لكننا لا نستطيع أن نتجنب حقيقة كوننا أبناء مدنية هي في شتاء العمر . إن كل من لا يعترف من صميم قلبه بهـــذا الواقع لن يكون ابناً لهذا الجيل ، بل إنما يصبح أبلهاً متحذلقا أفاكا .

لذلك عندما يتقدم أحد الناس لمعالجة مشكلة الحاضر عليه أن يسأل نفسه السؤال التالي : (مع أن الجواب على هذا السؤال موجود سلفا في غريزة كل لوذعي أصيل) ما هو ممكن انجازه اليوم ، وما هو الشيء الذي يجب ان يمتنع عنه ؟

ليست هناك سوى مشاكل ميتافيزيقية جد قليلة مخصصة ليحلها الفكر في أية حقبة من حقباته . وحتى على هذه الصورة العاجلة من تتالي الزمن ، فإن عالما بأكمله يفصلنا عـن عصر نيتشه ، حيث كان لا يزال هناك أثر من آثار الرومنتيكية نشيطا فاعلاً ، أما عصرنا فقد استهلك كل ذرة منها .

لقد جاءت نهاية الفلسفة المنهاجية مرافقة لخاتمة القرن الثامن عشر . لقـد جاءت نهاية الفلسفة في أشكال عظيمة في ذاتها ونهائيـــة معا بالنسبة للروح الغربية . وقد أعقب « كانت » كما أعقبت افلاطون وأرسطو ، فلسفـــة الميغالوبوليتيه (مدينة عظمى) لا تعتمد التأمل ، بل إنمـــا هي واقعية لا دينية وأخلاقية اجتماعية . وهـــذه الفلسفة توازي في مدنية الصين فلسفة « يانغ – تشو » الابيقورية ، وفلسفة « موتي » الاشتراكية ، وفلسفـــة « تشانغ – تسو » التشاؤمية ، وفلسفة « منشوس » الايجابيـة ، وتوازي في المدنية الكلاسيكية ، فلسفات « الهازئين » والقيراويين (أتباح ارشيب) ، والرواقيين والأبيقوريين .

وهذه الفلسفة « الميغالوبوليتية » تبدأ بالغرب بشوبنهاور الذي كان أول

من جعل إرادة الحياة (قوة الحياة الخلاقة) مركز دائرته الفكرية ، مع أن الاتجاه الأعمق لمذهب « شوبنهاور » غامض بسبب حفاظه على مبدأ التميز السخيف بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته . وهامجرا . ويعود سبب تملك شوبنهاور بهذا المبدأ الى تأثره بالتقاليد العظمى . لقد كان مبـــدأ اسلوب الارادة الخلاقة للحياة ، هذا المبدأ الذي أنكر في « أوبرا تريستان » ومبدأ أسلوب داروين الذي أُكّـد في أوبرا « سيجفريد » واللذان الف منهما نيتشه زرادشت ، على صورة مسرحية رائعة هما ذاتهما اللذان قادا ماركس«الهيغلي» إلى فرضياته الاقتصادية ومالتوس الدارويني إلى فرضياته البيولوجية .وهذان النوعان من الفرضيات هما اللذان بدلا تبديلاً جذريا النظرة الفلسفية لسكان المدن العظمى الغربية وأنتجا السلسلة المتجانسة من مفاهيم المأساة التراجيدي) الممتدة من رواية « جوديت » لهيبل » إلى « أبولوغ » إبسن » وبهذا يكونان قد احتويا جميع إمكانات الفلسفة الصحيحة واستهلكا هـذه الامكانات في الوقت نفسه .

إذن فاننا قد خلفنا الفلسفة المنهاجية وراءنا بأشواط وأشواط ، كما أنناقد طوينا صفحة الفلسفة الأخلاقية ، لكن هناك إمكانية فلسفية تطابق فلسفة الشك الكلاسيكية ، وهذه الامكانية الفلسفية هي اليوم في متناول أيدينا وهي لا تزال روح العالم بالنسبة إلى غربنا المعاصر،وباستطاعتنا أن نخرج بهذه الامكانية الفلسفية الى النور إذا ما لجأنا الى وسائـــلمورفولوجية تاريخية لم تزل مجهولة حتى الآن .

إن كل ما هو إمكانية هو ضرورة أيضا . إن الشك الكلاسيكي مذهب منافٍ للتاريخ . فأصحاب هذا المذهب يعربون عـن شكهم بالشيء بواسطة إنكارهم للشيء إنكاراً مباشراً . لكن على مذهب الشك في الغرب ، اذا ما كان ضرورة باطنية ورمزاً لخريف روحيتنا ، أن يكون مذهبا تاريخيا بكل ما لكلمة تاريخية من معنى ومفهوم . وهو يصل إلى حلوله بواسطة نظرته إلى كل شيء نظرة نسبية ، ويرى في كل امر ظاهرة تاريخية، أما اجراء معالجته

للأمور فهو إجراء سيكولوجي . بينما ان فلسفةالشكالكلاسيكيةالتي نشأت في البلادالاغريقية كنفيللفلسفةوانكارها، قدصرحت بأنه ليس للفلسفة من غرض أو هدف ، بينما نحن نرى في تاريخ الفلسفة أخطر مواضيع الفلسفة وأهمها . وهذا هو « الشك » في معناه الحقيقي ، لانه بينما كان يقاد اليوناني ليعبر عن نبذه للمواقف المطلقـة باحتقاره للماضي الفكري ، نقاد نحن للحذو حـذوه بواسطة إدراكنا لذاك الماضي كنظام .

إن مهمتنا في هذا الكتاب أن نزيل من الأذهان هـذه الفلسفة اللافلسفية آخر الفلسفات التي ستعرفها أوروبا . إن الشك هـو تعبير مدني مجرد وهـو يوضح معالم الصور العالمية لحضارة تصرم عهدها ؛ ويتحقق نجاح مذهب الشك بالنسبة إلينا في إذابتـه لجميع المشاكل الأعرق قدما في مشكلة واحـدة هي المشكلة الوراثية .

إن قناعتنا بأن ما هو كائن قد اصبح ، وبأن ما هو طبيعي ومدرك هو عميق الجذور التاريخيـة ، وبأن العالم كواقع هـو مبني على « الأنا » بوصفه جهداً قد تحقق ، وبأن في « متى » « وحتى متى » سراً عميقا كما هي الحال في « ماذا » وهذه القناعة تفضي بنا مباشرة الى معرفة الحقيقة القائلة بأن كل شيء مهما كان شكله أو نوعه أو جوهره ، يجب أن يكون على كل حال ، تعبيراً عن شيء حي .

إن المعرفة والحكم (على الاشياء) هما أيضا عملان منأعمال الناس الأحياء. لقد كان مفكرو الماضي يدركون الواقع الخارجي كما تصوره المعرفة وتحركه الأحكام الاخلاقية ؛ لكن هـذه الأشياء ، بالنسبة الى مفكر المستقبل ، هي فوق كل تعبير ورمز . وهكذا تصبح مورفولوجيا التاريخ العالمي بالضرورة رمزية كونية .

بهذا يتهاوى الزعم القائل بأن المفكر الأرقى يمتلك حقائق عامـة خالدة ويندثر . فالحقائق هي حقائق فقط بالنسبة الى نوع معين من الجنس البشري. وهكذا فإن فلسفتي الخاصة قادرة أن تعبر وتعكس فقط الروح الغربيـة

(كروح مميزة عن الكلاسيكية والهندية وغيرها) في مرحلتها المدنية الحالية، وهذه المرحلة هي التي تحدد لها مفاهيم عالمها ومداهـا العلمي ودائرة أثرهـا ونفوذها .

- ١٦ -

قد يسمح لي القارىء بان أضيف الى هذه المقدمة ملحوظة شخصية ، فلقد اقترحت عام ١٩١١ على نفسي أن أضع دراسة واسعة عن الظاهرة السياسية آنذاك وعن تطوراتها المحتملة . ويومذاك كانت الحرب العالمية تبدو لي انهـا وشيكة الوقوع ومظاهرة خارجية محتومة للازمة التاريخية التي كانت تجتاحنا حينذاك ، لذلك وضعت نصب عيني أن أجدّ لافهم هذه الازمة بواسطة فحص وتمحيص روح القرون ، لا السنين الماضية .

واثناء قيامي بتلك الدراسة الضيقة بصورة عامة ، فُرضت عـليّ القناعة بان التفهم الجدي لتلك الحقبة التاريخية يستلزمني توسيع دائرة دراستي توسيعا هائلا ، وانه إذا ما اردت أن أصل في بحث من هذا النوع الى نتائج اساسية جازمة ، فانه من المستحيل علي أن أحصر نفسي في عصر واحـد وأن اقصر أبحاثي على وقائعه السياسية ، أو أن احشر فكري في اطار ذرائعي ، أو أن لا ألجأ في معالجتي الى اساليب ميتافيزيقية تجريدية أو متعالية Transcendental رفيعة . لقد اتضح لي أنه من غير الممكن أن نتفهم قضية سياسية اذا ماقصرنا دراستنا على السياسة ، واننا لا نستطيع ان ندرك اعماق الكثير من العوامل الهامة إلا عن طريق تظاهراتها الفنية ، أو حتى بواسطـة اشكال مذاهبهـا العلمية والفلسفية المجردة ، وذلك اذا ما نظرنا اليها من بعيد .

زد على ذلك انه إذا مـا أقدمنا حتى على إجراء تحليل سياسي اجتماعي للقرن التاسع عشر (وهذا القرن مشدود الى حدثين هائلين جبارين ، يتمثل الحدث الاول في الثورة الفرنسية وفي نابليون ، وقد ثبّت هـذا الحدث صورة

اوروبا الغربية لمدة قرن من الزمن ، أما الحدث الثاني والذي لا يقل عن الأول أهمية وخطورة فكان يتراءى في الافق وتندفع طلائعه الى المسرح العالمي) ؛ اقول إننا إذا ما أقدمنا على إجراء مثل هذا التحليل فاننـــا سنرى انفسنا مضطرين لدراسة جميع مشاكل الوجود العظمى على مختلف مذاهبها ؛ وذلك لانه لا يوجد في الصورة التاريخية للعالم ، كما هي الحال في الصورة الطبيعية له، أي شيء ، مهما كان ضئيل الشأن،لا يحتوي على كامل مغزى السياق التاريخي.

وهكذا بدأ الموضوع الاساسي الذي اتخذته لدراستي يتسع اتساعا هائلا . وفجأة وجدتني امام عدد هائل من اسئلة غير منتظرة (وهي في معظمها اسئلة جديدة) وترابطات وارتباطات واخيراً اتضح لي بجلاء ما بعده من جلاء ، أنني لا أستطيع أن أوضح نبذة واحدة من التاريخ ايضاحـــا تاما ، إلا إذا أوضحت سر التاريخ نفسه ، ونظرت الى قصة الجنس البشري الأرقى بوصفها نظاما التركيب نظامي. وحتى الآن لم يقم أحد بمثل هذا العمل، حتى في أبسط درجاته.

ومنذ هذه اللحظة فصاعداً أخذت العلاقات والارتباطات (وكثيراً مـا جرى مسها في الماضي مسا رفيقا لكنها لم تفهم ابداً) تتدفق عـــلي بغزارة متزايدة فكانت أشكال الفنون تربط نفسها الى اشكال الحرب وسياسة الدولة. وقد تجلى لي أن هناك علاقات وثيقة بين المذاهب السياسية وبـــين المذاهب الرياضية للحضارة ذاتها ، وبين المذاهب الدينية وبين المفاهيم التقنية ، بـــين الرياضيات والموسيقى والنحت وبين الاقتصاد واشكال المعرفـة . كما وتبدى بوضوح ما بعده وضوح ، أن الفيزياء والنظريات الكيمائية الحديثة تعتمد اعتماداً اساسيا على مفاهيم الاسطورة لأسلافنا من الجرمان . أضف الى ذلك أن الاسلوب الائتلافي للمأساة ، والتقنية الجبارة التي تنتظم علم المـال ، وحقيقة كون المناظر الزيتية (مع أن هذه الحقيقة تبدو شاذة لاول وهلة لكنها حقيقة في واقعها) والطباعـــة وانظمة الاعتماد (Credit) والأسلحة البعيدة المدى وموسيقى البلوفونيك من جهة ، والتماثيل العاريـــة ، ودولة المدينة والنقود المسكوكة (التي كان الاغريق اول من استعملها) من جهة أخرى كل هـذه

الأشياء هي تعابير متطابقة بعضا على بعض وتصدر عن المبدأ الروحي ذاته . وفوق كل هذا وما وراءه ، تقف الحقيقة القائلة بان هذه المجموعات العظمى من الروابط المورفولوجية ، وكل مجموعة منها ترمز الى نوع خاص من الجنس البشري متبدٍ في الصورة الكاملة للتاريخ . أقول ان هذه المجموعات متناسقة الاجزاء تناسقا دقيقا في تركيبها . هذا هو المنظار الذي يرينا لأول مرة الاسلوب الحقيقي للتاريخ . ولما كانت هذه النظرة رمزاً وتعبيراً عن مرحلة زمنية واحدة ، وهي بمتناول يد الانسان الغربي المعاصر فقط (من بعيد) بافكار ما فوق (Ultra) الرياضيين الحديثين وذلك في مجال نظرية المجموعات (Theory of groups) .

هذه كانت الأفكار التي شغلتني أعواما وأعواما ، بقيت أفكاراً مظلمة غير محددة أو معروفة حتى انتشلتني هذه القاعدة في دراسة التاريخ ، حيث أعطت لتلك الأفكار شكلا ملموساً؛ وبعدئذٍ رأيت الحاضر (والحرب العالمية الوشيكة) على ضوء مختلف تماما.فلم يعد الحاضر أمامي بمجموعة من حقائق عرضية نشأت عن عواطف قومية أو نفوذ شخصي أو عوامل اقتصادية جعلها منهاج مؤرخ سياسي أو اجتماعي ، أو مذهب العلة والمعلول تتبدى في شكل وحدة وضرورة ؛ بل انما اتضح الحاضر لناظري نوعا من تبديل تاريخي للمظهر يطرأ داخل نظام تاريخي عظيم ذي بوصلة عينت مجراه منذ مئات السنين .

ويتبدى طابع الأزمة العظمى في أسئلتها وامتحاناتها الشجية التي لا تعد ولا تحصى . وكان لدينا الآلاف من الكتب والآراء والافكار ، لكنها كانت جميعا مشتتة غير مترابطة ، وقد جعلها الاختصاص محدودة الأفق لذلك كانت تغرينا وتحزننا وتشوشنا : لكنها لم تستطع أن تحررنا أبداً .

لهذا ، ومع أن هذه الاسئلة كانت منظورة ومعروفة ، لكننا كنا دائما نخطىء في تحديد هويتها . ولنتأمل الآن في مشكلات الفن تلك (مع أنها لم تفهم حتى اعماقها) التي تتجلى في الخلافات بين الشكل والمحتوى وبين الخط

والبعد ، بين الرسم واللون في طبيعة الاسلوب وفي فكرة الانطباعية وفي موسيقى فاغنر . ولنتأمل في انحطاط الفن وفي الثقة المزعزعة التي يوحي بها العلم ، وفي المعضلات الخطيرة الناجمة عن انتصار المدن العالمية الكبرى على الريف ، كانقطاع الذرية ، وإقفار الارض (الزراعية) من سكانها ، والمركز الذي تحتله الصحافة المتقلبة في المجتمع ، وفي أزمة (محنة) المادية ومحنة الاشتراكية والحكومة البرلمانية ، ومركز الفرد ، وجها لوجه من الدولة ، وفي معضلة الملكية الخاصة التي ترتبط بها مشكلة الزواج . ولنتأمل في الوقت ذاته في إحدى الحقائق التي تبدو في ظاهرها قد استقيت من ميدان مخالف تماما لما ذكرت ، في حقيقة العمل الضخم الذي أنجز في حقل السيكولوجية الجماعية ، وعالج أصول الخرافة والفن والأديان والفكر ، ولم يعالجها علاوة على ذلك ، بوجهة نظر مثالية ، بل إنما عالجها بوجهة نظر مورفولوجية ، حازمة . وفي اعتقادي ان كل سؤال من هذه الاسئلة كان في حقيقته يستهدف الاتجاه ذاته الذي استهدفه غيره من الاسئلة الأخرى، وأعني بقولي هذا ، أنه كان يتجه نحو حل تلك الأحجية الواحدة للتاريخ ، والتي لم يقدر لها أبداً أن تتضح وضوحا كافيا للوعي البشري .

فالمهام التي تجابه الرجال ، هي ليست ، كما يظن ، مهام غفيرة متعددة لا نهاية لها ، بل انما هي في الواقع المهمة نفسها ، وكل واحد من هؤلاء الرجال كان يشتبه في أن الأمر هو على ما ذكرت ، ولكن لم يستطع أي واحد منهم نتيجة لنظرته الضيقة ، أن يرى الحل الوحيد والمفهوم لها ، ومع هذا فان هذا الحل كان يعرض نفسه منذ عصر نيتشه، نيتشه نفسه الذي تناول جميع هذه المشكلات بالبحث ، ولكن لم يجرأ نتيجة لرومانتيكيته، على مجابهة الحقيقة الصارمة وجها لوجه،ولكن هنا تكمن بالتأكيد الضرورة الباطنية لما ادعوه بعقيدة الأخذ بالأصل ، وكان على هذه العقيدة أن تبرز ، وهي لا تستطيع أن تبرز إلا في هذا الوقت ، إن شكنا فيها لا يمثل أبداً هجوما عليها ، بل إنما يمثل بالأحرى تمحيصنا لأصل افكارنا واعمالنا والتحقق منه .

وشكنا لا ينفي بل انما يثبت جميع تلك المباحث والاعمال التي أنجزتها الأجيال الماضية ، وهـو لذلك متمم لجميع تلك النزعات التي تعيش حقـا ، والتي يصادفها شكنا في الأجواء الخاصة ، بغض النظر عما قد يكون لها من أهداف.

وهنا ، وقبل كل شيء ، يكشف لنا تعارض التاريخ والطبيعة عن ذاته ، والذي بواسطته وحـده فقط نستطيع إدراك جوهـر الاول . (تعارض التاريخ) وكما سبق لي أن قلت فيما تقدم ، ان الانسان بوصفه عضواً وممثلاً للعالم ، هـو ليس فقط عضواً في جسد الطبيعة ، بل انما هـو أيضا عضو في التاريخ ، الذي يشكل في الواقع كونا (Cosmos) ثانيا يختلف في تركيبه وملامحه (عن الطبيعة) والذي أهمل إهمالاً كليا من قبل الميتافيزيقيين الذين كرسوا كل جهودهم لدراسة موضوع الطبيعة . إن الذي دفعني في الواقع إلى التأمل في هذا الموضوع من مواضيع وعينا للعـالم ، هـو مشاهدتي المؤرخين المعاصرين وهم يعمهون ويدورون حول الحوادث المحسوسة والاشياء الجارية ، ويعتقدون مع ذلك بانهم قد ادركوا التاريـخ « وعرفوا جريانه » وصيرورته نفسها . وهـذا الهوى مألوف لدى كل من ينطلـق من العقل والمعرفة ضد الادراك المميز البدهي مثلاً .

وهذا الهوى كان منذ طويل زمن ، مصدراً لحـيرة « الايليين » [1] وارتباكهم ، وخاصة لمذهبهم القائل بان المعرفة عاجزة عن انتاج فكرة الصيرورة ، وانه لا يوجد هناك سوى كائن ، أو شيء قد أصبح . وبكلمات أخرى ، فانه كان يُنظر الى التاريخ « كطبيعة » Nature (بالمفهوم الموضوعي للفيزيائيين) وكان يعالج على هذا الاساس ، (التاريخ كطبيعة) والى هـذا الاساس يتوجب علينا أن نرد الخطأ الأليم في تطبيق مبادىء العلة والقانون والمنهاج (وهي هيكل هـذا الكائن المتحجر) على صورة الحوادث ، انهم يزعمون أن الحضارة الانسانية قد وجدت كما وجدت الكهرباء ووجـدت

(١) مدرسة يونانية في الفلسفة قامت في القرن السادس قبل الميلاد وكانت تؤمن بوحدة الكائن وبعدم حقيقة وجود الحركة والتبدل . المترجم

قوة تجاذب المادة ، وانها لذلك تخضع للتحليل وفق الطريق نفسها التي تخضع لها هاتيك ، وقد اتخذت عادات البحاثين العلميين كمثل يحتـــذى ، وإذا ما سأل بين حين وآخر طالب ما عمـا كانت ماهية الغوطي أو الاسلامي ، أو المدني ، منذئذٍ لم يشغل أحد نفسه في الاستفسار عن الاسباب الـتي جعلت نماذج لشيء ما حي تتبدى بالضرورة آنذاك وهناك ، في ذاك الشكل الذي اتخذه ومن أجل تلك الحقبة الزمنية بالذات . وكان المؤرخون يقنعون كلمـا صادفوا اوجه الشبه العديدة بين ظواهر تاريخية مستقلة كل واحـدة منها عن الأخرى وذات مميزات خاصة ، فكانوا يدونونها ويضيفون عليها الحواشي الذاتية ، ومن أعاجيب الصدف أنهم يرتفعون بجزيرة « رودس » الى مصـاف « بندقية العصر القديم » ويضفون على نابليون شرف كونـه « الاسكندر المعاصر » أو شبيهه ، ومع هذا فان هذه هي الحالات التي دفعت بمشكلةالقدر الى مسرح الفكر ، وجعلت منها المشكلة الحقيقية للتاريخ (مثلا مشكلةالزمن) والتي يتوجب ان تعالج بكل جدية واهتمام ممكنين وأن تدرج من الوجهة العلمية في علم الفراسة كي تكتشف أية ضرورة ، عينت تعييننا غريبا ، وكاملة الغرابة عن المسببِ .تعيش وجودها ممارسة وعملاً .

إن هذه الظاهرة بالذات تعرض بالضرورة أحجية غيبية (ميتافيزيقية) وان الوقت التي حدثت فيه لم يكن ابداً إلا الوقت السديد المناسب ، وانـه لايزال امامنا أن نكتشف الترابط الداخـلي الحي (منفصـلا عن لا عضويته وقانون ترابطه الطبيعي) الذي يوجد داخل صورة العـالم والذي لايشع من خلال أي شيء أقل من كامل الانسان وليس من عضوه الواعي فقط على حد تعبير « كنت » وان الظاهرة ليست مجرد واقعة للفهم ، بل انما هي ايضـا تعبير روحي ، وانها ليست مجرد موضوع بل انما هي رمز ايضا.وليكن رمزاً لاسمى ابداعات الدين أو الفن ، أو رمزاً لاتفه حوادث الحياة اليومية ،فكل هذه الاشياء كانت تحتل شيئا جديداً من وجهة النظر الفلسفية .

وهكذا أصبحت في النهاية أرى الحل واضحاً أمام ناظري ، وماثلاً في

خطوط عريضة هائلة تركبها روح ضرورة باطنية كاملة، حلاً يشتق من مبدأ وحيد ، ومع أنه قابل للكشف عنه ، لكنه لم يكتشف ابداً . حل كان يطاردني منذ صباي ، يشدني إليه ويعذبني إذ يستثير في الشعـــور بوجوده وبضرورة مهاجمته ، ومع ذلك يتحداني كي أمسك به وانتزعه انتزاعاً، ولهذا ونتيجة لنوبة عرضية ، انتابتني منذ البدء ، قمت بوضع هذا المؤلف عامداًفيه الى تقديم تعبير وقتي عن صورة العالم الجديد . وكما أعرف ، أن هذا الكتاب مثقل بالأخطاء شأن كل محاولة اولى لكاتب ، وانه غير كامل وأنه بالتأكيد غير خالٍ من الترنح وعدم الثبات على الرأي ، ومع ذلـــك كله فانني راسخ القناعة من أنه يحتوي على قواعد فكرة غير قابلة للدحض ، فكرة إذا مـــا عُبرّ عنها بوضوح ، فعندئذٍ ستقبل دون ما نقاش أو جدل .

فإذا ما كان الآن الموضوع الأضيق ، هو تحليل انحطاط الحضارة الغربية الذي أخذ ينتشر في طول الأرض وعرضها، ومع ذلك فإن الموضوع الذيهو قيد الدرس هو موضوع تطور فلسفة ، وتطور منهاج فعال خاص بها ، وهو موضوع يجب أن يخضع للامتحان الآن ، مثل منهاج المقارنة المورفولوجية في تاريخ العالم ، أقول إذا ما كان هذا الموضوع الأضيق ، فان هذا المؤلفينقسم بداهــة الى قسمين . القسم الاول يبحث في الشكل (Form) والواقعـــة (Actuality) . ويبدأ من لغة–الشكل،شكل الحضاراتالعظمى، ويحاول أن يغوص ليبحث عن أعمق أصولها وبهذا يزود نفسه بقاعدةالعلم الرمزية . اماالقسم الثاني وهو يبحث في المرئيات التاريخية العالمية ، فانما يبدأ بحقائق الحياة الواقعية ، ومن الممارسة التاريخية التي تقوم بها البشرية الأرفع رتبة،والتي تبحث للحصول على معرفة جوهر الخبرة التاريخية ، الذي نستطيع بواسطته أن ندبر أمر تكوّن مستقبلنا الخاص. إن اللوائح المرفقة بهذا الكتاب تستعرض استعراضاً عاماً ما وصلت إليه أبحاثنا من نتائج ، وقد تعطي في الوقت نفسه انطباعاً عن خصوبة هذا المنهاج الجديد ومداه .

الفصل الثاني

مفهوم الأرقام

- ١ -

أرى لزاماً علي أن ألفت النظر إلى بعض المصطلحات الرئيسية ، كما هي مستعملة في هذا المؤلف ، وهي مصطلحات ذات مداليل صارمة وفي بعض الحالات جديدة . ومع أن المحتوى الغيبي ، (الميتافيزيقي) لهذه المصطلحات يصبح بالتدرج جلياً واضحاً ، وذلك حين تتبع مجرى التفكير[١] ، ولكن بالرغم من هذا ، فانه يتوجب علينا أن نوضح ، من مستهل البداية ، المغزى الصحيح الذي يجب أن ينسب إليها ، ايضاحاً بحيث لا يحتمل معه أي سوء فهم أو تأويل .

إن التميز الشائع ، (وهذا ما يحدث في الفلسفة ايضاً) بين « الكائن » (Being) والصيرورة (Becoming) يبدو أنه يخطىء النقطة الاساسية في التعارض الذي يريد أن يعبر عنه . إن صيرورة لا نهاية لها (عملاً ووقائع)

(١) لاحظ التفكير لا الفكر — المترجم .

يفكر بها على أساس أنهـــا حالة أيضا (كما هي الحال مثـلاً في التصورات الفيزيائية، كالتحرك[1] المطرد، وحال الحركة وفي الفرضيات المتعلقة بنظرية[2] مسببات حركة الغازات) ولذلك فانها تصنف في مرتبة الكائن . ومن جهة أخرى وبسبب النتائج التي نحصل عليها ، بالواقع ، بواسطة وعينا وداخـله فباستطاعتنا أن نميز متفقين بذلك وغوتيه عناصر نهائيـــة هي في مجرى الصيرورة وعناصر أخرى هي في الصير (The Become)[3] وفي جميع الحالات، ومع أن الجوهر الفرد (Atom) الانساني قد يقع خارج نطاق قوى إدراكنا المجرد ، فان مجرد الشعور الواضح الآتي بهذا التعارض (وهو شعور أساسي ومنتشر في كامل وعينا) يشكل أول شيء من الاشياء الاولية ، والتي نتوصل الى إدراكها . ولهذا يتبع بالضرورة التقرير ان الشيء في الصير ، هو دائمـاً مبني على الصيرورة وليس العكس .

ثم إنني أميز في هاتين الكلمتين : الخالص، والغريب، (Proper, alien) ، هاتين الحقيقتين الرئيستين من حقائق الوعي ، واللتين يدركهما جميع من هم في حالة اليقظة (وليس في الحلم) إدراكاً سريعاً ويقتنعون بهما قناعـة باطنية فورية ، دون أن تكون هناك حاجة او احتمال لتحديد دقيق آخر . أمـا العنصر المدعو بالغريب ، فانما دائماً يرتبط على صورة ما بالحقيقة الرئيسية التي يعبر عنها بمصطلح « إدراك المحسوسات » مثلا كالعالم الخارجي ، او الحيـــاة الحسية . ولقد قام عظماء المفكرين باخضاع جميع مـا حباهم به الله من قوى تصور لمهمة التعبير عن هذا الارتباط ، تعبيراً يزداد، كلما استرسلوا فيـــه ، عنفاً وفظاظة ، يساعدهم على ذلك تصنيف صادر عن نصف بديهة، كتصنيفهم

---

(١) لاحظ التحرك لا الحركة .

(٢) مسبب الحركة ، Kinetic

(٣) رأينا ان نترجم (The Become) الصير والصير قد اعطت المعاجم الفلسفية التفسير التالي له :

المرور من حال الى حال ، ومن وضع حال الى آخر ، وذلك بواسطة اكتسابها، او حصولها على صفات ومؤهلات او مادة اضافية ، او طابع جديد — المترجم .

التالي : الظواهر ، والاشياء في ذاتها، او « العالم كإرادة والعالم كفكرة » أو « الأنا » (Ego) « واللاأنا » (Non-Ego) ، وهكذا كله بالرغم من أن القوى الانسانية في حقل المعرفة الصحيحة غير كافية لإنجاز هذه المهمة[١] .

وكذلك العنصر الخاص (Proper) الذي تكتنفه الحقيقة الرئيسية المعروفة بالشعور مثلاً : (الحياة الباطنية) وهذا الشعور يتبدى من خلال نهج ما صميمي ثابت يتحدى بدوره التحليل بمناهج الفكر المجرد .

ثم إنني أميز ثانية ، بين النفس[٢] (Soul) والعالم ووجود هذا التعارض بينهما مطابق مع حقيقة الوعي الانساني اليقظ : (Waking consciousness)

وهناك درجات للتعارض في سلمي الوضوح والفطنة ، لذلك هناك مراتب للوعي وللروحانية ، والحياة. وتنضد معرفة الشعور هذه الدرجات والمراتب، مع أن هذه المعرفة معرفة خاملة، لكن نوراً باطنياً يغمرها في بعض الاحيان، وهي خاصة مميزة للانسان البدائي وللطفل (وايضاً لتلك اللحظات من الوحي الديني والفني، والتي يتناقص حدوثها كلما تقدمت الحضارة في العمر) وحتى للفطنة واليقظة في ارفع مراتبها ، واللتين تتجليان مثلاً في فِكْرَيْ « كنت » ونابليون ، اللذين أمست النفس والعالم بالنسبة إليهما ذاتاً وموضوعاً .

إن هذا التركيب الأولي للوعي ، بوصفه حقيقة صادرة عن معرفة باطنية فورية ، غير قابل للتأثر بالتجزئة التصورية (تجزئة التصور (Concept) وكذلك هي أيضاً حال العنصرين (النفس والعالم) اللذين لا يمكن أن يميز بينهما أبداً ، إلا بالكلام وبصورة غير طبيعية ، وذلك لانهما متحدان اتحاداً

---

(١) يعني المؤلف بالمهمة : مهمة التعبير عن الارتباط بين العنصر الغريب وبين ادراك المحسوسات -- المترجم .

(٢) سنترجم كلمة (Soul) بالنفس و (Spirit) بالروح .

دائماً ، ومتشابكاً أبدياً ، ويعرضان نفسيهما كوحدة وكل كامل. إن نقطة انطلاق المثالي بالفطرة في حقل فلسفة المعرفة والمنطق(Epistemology)تشابه تماماً نقطة انطلاق الواقعي بالفطرة . فالزعم القائل بان النفس بالنسبة الى العالم (او العالم بالنسبة الى النفس) هي بمثابة الأساس للبناء، أو بمثابة السبب للنتيجة ، او الأصل للمشتق ، اقول إن هذا الزعم لا يرتكز الى أية قاعدة مهما كان شأنها من قواعد حقيقة الوعي المجردة . ولذلك فعندما يقوم منهاج فلسفي ليؤكد هذا العنصر (النفس) او ذاك (العالم) ، فان هذا المنهاج لا لا يطلعنا إلا على شخصية الفيلسوف القائل به ، ولهذا فإن كل ماله أهمية إنما هي أهمية « بيوغرافية » مجردة .

وبذلك عندما نعتبر الوعي اليقظ من حيث تركيبه ، أنه توتر المتناقضات ونلتمس له أو نطبق عليه تصورات الصيرورة وتصورات الشيء في الصير ، عندئذٍ نجد أن للكلمة « الحياة» مفهوماً كاملاً محدداً ، ونرى أن الحياة وثيقة الصلة بالصيرورة .

وباستطاعتنا ان نصف الصيرورة ، والصير بانهما الشكل الذي توجد فيه نتائج الحياة وحقائقها ، كل فيما يختص بها ، داخل الوعي اليقظ .

وبالنسبة إلى رجل في حالة يقظة ، فان حياته الخاصة السائرة قدماً الى الامام والماثلة ذاتها بذاتها ، تعرض نفسها من خلال عنصر الصيرورة داخل وعيه ، وبمقدورنا أن نطلق على هذه الحقيقة اسم «الحاضر » وهذه الحقيقة تمتلك تلك الملكية الغامضة ، ملكية الاتجاه ، والتي حاول رجال اللغات المتقدمة عبثاً أن يسجنوها وأن يسبغوا عليها مفهوماً منطقياً بواسطة استعمال تلك الكلمة المبهمة ، « الزمن » .

ويتبع بالضرورة ، مما ورد أعلاه ، أن هناك صلة أساسية تشد الصير إلى الموت . ونحن إذا اعتبرنا الآن النفس (النفس كما يُحَسّ بها لا كما تُصور تصويراً معقولاً) أنها هي الممكن ، واعتبرنا من جهة أخرى ، العالم ، أنه هو

الواقع (ولا يمكن لاي إنسان ذي حس باطني أن يخطىء في فهم مفهوميها) نرَ أن الحياة هي الشكل الذي يتم فيه تحقق الممكن وصيرورته واقعاً . واستناداً إلى ملكة الاتجاه ، فاننا ندعو الممكن بالمستقبل ، والمُتَحقق واقعاً بالماضي ، أما التحقق ذاته ، وهو مركز الثقل ولب مفهوم الحياة ، فانما ندعوه بالحاضر . إن النفس هي الشيء الذي لا يزال من المتوجب تحققه ، أما العالم فهو الشيء المُتحقق واقعاً ، وأما الحياة فهي المُنجِزة والمُحَقِقة . وبهذه الطريقة نستطيع أن نخص تعابير اللحظة ، والمدة ، والتقدم ومحتوى الحياة ، والمهنة والمدى والهدف ، وامتلاء الحياة وفراغها ، بمفاهيمها الأكيدة التي سنحتاج إليها فيما بعد لفهم الظواهر التاريخية خاصة .

وأخيراً ، كما لا شك لاحظ القارىء ، أن كلمتي التاريخ والطبيعة قد أعطيتا في هذا الكتاب مفهوماً محدداً غير مألوف في دقته من قبل وهاتان الكلمتان (التاريخ والطبيعة)تتضمنان الحالات الممكنة لإدراك كلية المعرفة وفهمها (الصيرورة والصير ، الحياة والأشياء التي عيشت) كصورة للعالم ، صورة واحدة متجانسة حسنة التنظيم تفيض روحانية ، صورة استمدت خطوطها والوانها من الانطباع الجماعي ، غير القابل للتوزيع او التقسيم ، وذلك تبعاً لهذا النهج او ذاك ووفقاً للصيرورة او الصير للاتجاه (الزمن) أو الامتداد (الحيِّز) ، اقول إن فهمنا لهاتين الكلمتين على هذا الشكل هو العنصر الرئيسي . وليست القضية قضية كون عنصر الاول بديلاً للعنصر الآخر فالامكانات التي في حوزتنا لامتلاك « عالم خارجي » يعكس ويثبت وجودنا الخاص هي إمكانات لا يحصرها العد ، وهي بالغة في عدم تجانسها ،وتغايرها .

وما منظر العالم العضوي المجرد ، ومنظر العالم الميكانيكي المجرد ايضاً ، (وذلك بكل ما تعنيه هذه الكلمة) سوى العضوين النهائيين في السلسله . فالرجل البدائي (وذلك الى أحط درجة يبلغها تصورنا لوعيه اليقظ)والطفل (كما نستطيع أن نذكر) لا يستطيعان أن يريا أو يدركا هذه الإمكانات

(إمكانات امتلاك عالم خارجي)إدراكاً كاملاً . وتتمثل إحدى حالات الوعي الاعلى للعالم في امتلاك اللغة ، ولا نعني باللغة مجرد النطق البشري ، لكننا نعني بها اللغة الحضارية ، ولا وجود لمثل هذه اللغة بالنسبة الى الرجل البدائي وهي موجودة لكنها ليست بمتناول اليد بالنسبة الى الطفل .

وبكلمات أخرى أقول بأن كلًّا من الطفل والرجل البدائي هما مجردان من أي تصور واضح مُميز للعالم ، ولا شك أن لدى كل منهما لمحة (عن العالم) ولكنهما لا يتمتعان بمعرفة حقيقية بالتاريخ والطبيعة. وذلك بسبب كونهما متحدين اتحاداً جد وثيق مع مركب التاريخ والطبيعة ، وهما (أي الطفل والرجل البدائي) لا يملكان أية حضارة . ومن الآن فصاعداً فان هذه الكلمة (الحضارة) قد أعطيت مفهوماً إيجابياً ذا اهمية، تبلغ اسمى درجات الاهمية، وهي ستواظب على أهميتها منذ الآن فصاعداً حين استعمالنا لها .

وقد شئنا ، بالطريقة ذاتها ، أن نميز بالنفس كممكن ، وبالعالم كواقع ، وبهذا نستطيع أن نفرق بين الحضارة الممكنة والحضارة الواقعية ، فمثلاً إن الحضارة هي فكرة في الوجود(in existence) ، وهي بمثابة الجسد لهذه الفكرة ، جسد كل ما هو منظور ومحسوس ومدرك من تعابيرها، كالاعمال ، والاراء ، والدين ، والدولة ، والفنون ، والعلوم ، والشعوب ، والمدن والاقتصاد ، والاشكال الاجتماعية ، والنطق ، والقوانين والعادات ، والطبائع وخطوط الوجه والازياء . إن التاريخ الاعلى بوصفه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة الممكنة في مجرى التحقق . ويجب ألا يغرب عن بالنا ، القول أن هذه الحتميات الأساسية للمعنى هي في معظمها غير قابلة للتخصيص او التعريف او البرهان ، ويتوجب علينا إدراك مفهومها الأعمق بواسطة الشعور والخبرة والبديهة . وهناك تمييز قلما ُفهم أو أدرك ، وأعني بــه التمييز بين الخبرة كما مورست وعيشت ، وبين الخبرة كما ُدرست ، وهناك فرق بين الثقة الفورية المتجلية في مختلف الانواع المتدفقة من البديهة ، كالفيض ، والالهام ، وملكة

(١) المترجم

المميز الفنية ، وتجربة الحياة ، وقوة انجذاب الانسان نحو العلاء ، (وخيال غوتيه المدرك) ، أقول هناك فرق بين الثقة الفورية من جهة وبين نتائج الإجراء العقلي والخبرة الفنية(Technical) من جهة أخرى. فالاولى تُعرف بواسطة المماثلة والصور والرمز ، بينما تعرف الثانية عن طريق القاعدة والقانون والمنهاج .

إن الشيء في مجرى التحول يُختبر بالدرس ، (وبالفعل كما سنرى فيما بعد ، ان مفهوم الشيء الذي أتم عملية تحوله ، ينطبق ، بالنسبة الى العقل البشري ، على مفهوم عمل مكتمل مُنجز من اعمال المعرفة ، بينما أننا لا نستطيع أن نختبر ، من جهة أخرى ، الشيء في مجرى الصيرورة ، إلا إذا عشناه وأشعرنا به فهمٌ عاجزٌ عن التعبير عنه . وعلى هذه القاعدة يرتكز ما ندعوه « بمعرفة الانسان » والحق ان فهم التاريخ يتوجب معرفة بشرية سامية فالعين التي تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها ، لا تدين باي فضل لمنهاج البحث عن المعرفة الذي يتضمنه الكتاب المعروف باسم نقد العقل المجرد [1] ، ومع هذا كلما ازدادت الصورة التاريخية وضوحاً وجلاءً ، تزداد غموضاً بالنسبة إلى العين الأخرى (التي لا تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها – المترجم) إن ميكانيكية صورة مجردة للطبيعة ، كما هي حال صورة عالم نيوتن وكنت ، تعرف وتدرك وتشرح بواسطة قوانين ومعادلات ، وأخيراً تُختزل في منهاج ، أما التركيب العضوي لصورة التاريخ الحقيقية ، لصورة عالم بلوتونيوس ودانتي وجيوردانو برونو،فانما يُرى (التركيب العضوي) بالبديهة وبالخبرة الباطنية ويدرك كشكل او رمز، ثم يترجم أخيراً الى مفاهيم شعرية او فنية . إن الصورة التي رسمها « غوتيه » للطبيعة الحية ، هي صورة لتاريخ العالم .

---

(١) المؤلف الفلسفي الشهير الذي وضعه الفليسوف الالماني « عمانويل كنت » – المترجم–

- ٢ -

رغبة مني في ايضاح الوسيلة التي تعمد النفس إليها ، في سعيها إلى تحقيق ذاتها في صورة عالمها الخارجي (وحباً مني بان أرى أن الحضارة مهما نأت بها مراحل حال التحول ، فانها قادرة على التعبير وتصوير فكرة ما عن الوجود البشري ، لذلك كله اخترت الرقم (Number) ، وهو العنصر الاولي الذي ترتكز عليه كل الرياضيات ، موضوعاً للدراسة في هذا الفصل . ولقد تعمدت العمل لأن الرياضيات التي هي في اعماقها يتناول فهم قلة القلة من الناس ، تحتل مركزاً خاصاً مُمَيَزاً بين إبداعات العقل . وهي علم من اشد انواع العلم قسوة وصرامة ، شبيهة في ذلك بالمنطق ، لكنها أيسر إدراكا واكثر إمتلاءً منه ، وهي فن أصيل ، يسير جنبــاً الى جنب وفن النحت والموسيقى. ولما كانت الرياضيات تحتاج إلى توجيه الوحي والالهـام وتتطور تحت تأثير مصطلحات عظمى للشكل ، لذلك فانها هي ، أخيراً ، غيبٌ (ميتافيزيقا) من ارفـع درجات الغيب ، كما اثبت لنا ذلك افلاطون وليبنتز .

ولقد كان يرافق نمو كل فلسفة نمو الرياضيات الخاصة بهـــا ، وما الرقم إلا رمز للضرورة السببية . وهي كمفهوم « الله » ، تتضمن المعنى النهائــي للعالم كطبيعة ، لذلك فاننا نستطيع أن ننعت وجود الارقام بغموض الصوفية . ولقد أحس باثرها الفكر الديني لكل حضارة .

وكما أن جميــع الاشياء في مجرى الصيرورة ، تمتلك ملكة ، الاتجـــاه (لا يتبدل او يتغير او يُقلب) ، فان جميــع الأشـــياء في مجرى الصير تمتلك ملكة الامتداد (Extension) وهاتان الكلمتان تحوزان على رضى ظاهر ، نتيجةً لذلك التمييز المصطنع فقط الذي نستطيع أن نقوم به . إن السر الحقيقي الكامن وراء جميــع الاشياء في الصير ، وهي اشياء واقعيــة امتدت

اتساعاً ومادة . أقول إن هذا السر يتجسد في الرقم الرياضي حينما يقابل بالرقم التسلسلي للتاريخ . إن الرقم الرياضي يحتوي داخل لب جوهره ، على تصور لتعيين آلي للحدود ، ولذلك فان الرقم من هذه الناحية مشابه للكلمة حيث إنه في الواقع يعبر ويدل ويحدد لعالم الانطباعات . والحق أن اعمق أعماق مغزى الرقم يستعصي على إدراكنا وتعبيرنا ، لكن الرقم الحقيقي الذي يتعامل به الرياضي ، من عدد ومعادلة وإشارة ورسم بياني ، وزبدة القول ، إن إشارة الرقم التي يفكر أو ينطق او يكتب بها هي (كالكلمة المستعملة في موضعها) منذ البدء رمز لهذه الاعماق ، وهي شيء ما في متناول خيال وادراك العين الباطنية والخارجية ،حيث تستطيع أن تقبل بها (إشارة الرقم) كخطوط فاصلة وحدود .

ان أصل الرقم يشابه أصل الخرافة. إن الرجل البدائي يرتفع بالانطباعات الطبيعية غير القابلة للتعرف او التحديد (او الغريبة حسبما اصطلحنا عليه) فيجعل منها آلهة ، ثم يعود في الوقت نفسه ليسجنها داخل اسم يحددها .

وهذه هي حال الارقام ايضاً ، فانها شيء ما يستحوذ ويطبع الانطباعات الطبيعية باشاراته ، وبواسطة الاسماء والارقام يستطيع الادراك البشري أن يستحصل على القوة التي تمكنه من السيطرة على العالم . وزبدة القول إن لغة الارقام للرياضيات ، تتشابه وصرف اللغة ونحوها ، من حيث التركيب . وليس المنطق سوى أحد أنواع الرياضيات والعكس بالعكس .

ونتيجة لذلك فان الرجال يهدفون من وراء جميع الاعمال الذهنية الملازمة للرقم الرياضي ، (كالقياس والعد والرسم والوزن والتقسيم) ، إلى تحديد الممتد والمتسع بكلمات ايضاً ،مثلاً أن ينضدوها في بداهات واستنتاجات ونظريات ومناهج ، وبواسطة اعمال من هذا النوع فقط (التي قد تكون متعمدة او غير متعمدة) ، يستطيع الانسان اليقظ أن يبدأ باستعمال الارقام استعمالاً منهاجياً كي يحدد المواضيع والملكيات والعلائق والاختلافات والوحدات وصيغ الجمع ، وزبدة القول أنه يستطيع أن يحدد تركيب صورة العالم الذي

يحس بضرورته ورسوخ قدمه ويدعوه بالطبيعة ويمرفه . إن الطبيعة هي ما ُيعد" ويحسب ، بينما أن التاريخ هو تراكم لما ليس له أي ارتباط بالرياضيات ، ومن هنا تنشأ الصحة الرياضية لقوانين الطبيعة « وصحة قول غاليلو ، المذهل والقائل بان الطبيعة قد كـُتبت بلغة رياضية ، وصحة الحقيقة التي أكدها « كنت » حينما قال ، إن إمكانات العلوم الطبيعية الصحيحة تصل إلى الحدود التي تسمح لها الرياضيات التطبيقية بالوصول إليها . ففي الرقم إذن ، بوصفه إشارة لحد مكتمل واضح « يوجد جوهر كل ما هو واقعي ، وماهو معروف ومحدد ، تحقق فجأة . وقد استطاع فيثاغوروس وآخرون معنيون غيره ، أن يروه (الجوهر) بثقة باطنية وببداهة دينية حقيقية . ومع هذا فالرياضيات ، (وأعني بها المقدرة على التفكير العملي بواسطة الارقام) يجب ألا يخلط بينها وبين تلك الرياضيات العلمية البالغة الضيق إذا ما قورنت بتلك، واعني بذلك نظرية الارقام من خلال المحاضرة والمقالة . إن الرؤيا والفكر الرياضيين اللتين تتضمنهما حضارة ما قد عرضتا عرضاً غير كاف في رياضياتها المكتوبة ، شأنها في ذلك شأن ما لاقته رؤياها وفكرها الفلسفيان من عرض على ايدي كتاب المقالة . إن الرقم ينبع من نبع له منافذ أخرى ، ولذلك فاننا نجد في بدء كل حضارة نهجاً معمارياً مبتذلاً ومهجوراً لقدمه ، والذي كان بالامكان أن ُيسمى وبحق ، نهجاً هندسياً في حالات أخرى ، كما ُيدعى النهج الاغريقي القديم . وهناك عنصر رياضي واضح ومشترك بين النهج المعماري الكلاسيكي في القرن العاشر قبل الميلاد وبين النهج المعماري لبناء الهياكل المصرية في عهد الأسرة الرابعة ، هذا النهج الذي اعتمد المطلق في الخط المستقيم والزاوية القائمة ، بين الرسوم المحفورة على التوابيت الحجرية للمسيحيين الاولين ، وبين المباني والزخرفة الرومانية وهنا ، كل خط ، وكل صورة إنسان او حيوان تعمد ناقشوها الابتعاد عن التقليد ، تكشف فكراً رقمياً صوفياً يرتبط ارتباطاً مباشراً بغموض الموت . (اقسى الأمور) .

إن الكتدرائيات الغوطية والهياكل « الدورية » هي رياضيات منقوشة

على حجر . ولا شك أن فيثاغوروس كان اول من ادرك الرقم ادراكاً علمياً بوصفه مبدأ لنظام العالم ومبدأ للاشياء المُدركة قياساً وحجماً ، قانوناً واهمية ، ولكن حتى ما قبل فيثاغوروس ، وجد الرقم وسيلة للتعبير عنه ، بوصفه جلباباً نبيلاً مشرقاً لوحدات مادية حية ، أقول وجد ، في النظام الصارم الذي نحتت وفقه التماثيل « الدورية » وانتظمت تبعاً له الاعمدة « الدوروية » . إن الفنون العظمى أحدها ومجموعها ، هي صيغ تترجم بواسطة الحدود المرتكزه الى الرقم (فلنتأمل مثلاً تمثيل الابعاد في اللوحة الزيتية) .

إن هبة (منحة) رياضية سامية قد تثمر وتبلغ اعمق درجات المعرفة بالذات في المجالات الفنية ، دون أن تحتاج إلى أي علم رياضي مهما كان نوعه او شكله .

وفي وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم الذي نلمسه حتى في المملكة القديمة [1] (المصرية) والذي نشهده في أبعاد هياكل الاهرامات وفي تحديد فن البناء وفي نظام الرقابة على المياه وفي الادارات العامة (ناهيك عن ذكر التقويم (Calender) ؛ أقول في وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم ، لن يصر بالتأكيد أحد على الرأي القائل بان علم الحساب التافه الذي وضعه « أحميس » في عهد الأمبراطورية الجديدة يمثل المستوى الذي بلغته الرياضيات المصرية . إن سكان استراليا الاصليين ، وهم من الوجهة الفكرية غارقون في البدائية ، يملكون غريزة رياضية (او بالأحرى يملكون قوةالتفكير بواسطة الرقم مع أنهم لا يستطيعون أن يعبروا عنهابواسطة الإشارة اوالكلمة) وهم فيما يتعلق بترجمة المدى (Space)المجرد، ارفع شأناً بكثير من اليونان . فاكتشافهم « للبوميرانج » لا يمكن إلاّ أن يُرد إلى تمتعهم بحسٍّ أكيد واثقٍ بالرقم ، حسٍ يبلغ مرتبة يتوجب علينا أن نعتبرهامن مراتب الهندسة

---

(١) يعني شبنجلر بالمملكة القديمة : المملكة المصرية ابتداء من الاسرة الاولى الى الرابعة ، والحق أن بناء الاهرامات بدأ بالاسرة الرابعة — المترجم —

العالية ، وتبعاً لذلك ، فانهم يمتلكون هبة تتدفق بطقوس رسمية بالغة التعقيد، ولغتهم من الظلال الجميلة الناعمة للتعبير عن مراتب المطابقة ، مـا تعجز الحضارات الارقى عن اظهار مثيل لها .

وهنا تطل علينا المماثلة برأسها من جديد، المماثلة بين الرياضيات «اليوقليدية» (نسبة إلى يوقليد) وبين انعدام أي شعور ، أكان بالحياة الرسمية العامـة ، أم بالتوحيد ، لدى الفرد اليوناني في العصر « البركليسي » (نسبة لبركليس) بينا أننا نرى أن المنهج « البروكي »[1] يختلف اختلافاً كلياً عـن المنهج الكلاسيكي حيث يقدم إلينا رياضيات تحليل الاتساع ، المماثلة في مباني بلاط فرساي ، ونظام دولة يستند الى العلائـق السلالية الملكية . (نسبة الى السلالة (dynastic) إن طراز النفس هو الذي يتبدى في عالم الارقام. ولذلك فان عالم الارقام يحتوي على شيء اكثر من العلم (Science) .

– ٣ –

ونتيجة لما ذكرت ، تتبع حقيقة ذات أهمية حاسمة ، كانت حتى الآن مختفية عن أنظار الرياضيين أنفسهم هي :

لا يوجد ولا يمكن أن يوجد رقم[2] كهذا . فهناك عوالم رقـم متعددة ، كما أن هناك حضارات متعددة ، ونحن نجـد أن هناك انماطاً (طرازات) هندية وعربية وكلاسيكية وغربيـة من الفكر الرياضي ، ولكل نمط ممـا ذكرت طراز رقم يلائمه ويطابقه ، ولكل طراز مميزات أساسية تجعله فريداً في نوعه ، وهو تعبير عن إحساسٍ معين محدد مميز ، وهـو ايضاً رمز ذو صحة وشرعية معينتين محددتين ، رمز صالح للتحديد العلمي ، وهو أيضـاً

(١) منهج في الهندسة والفن مورس إبتداء من عام ١٥٥٠ حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريباً ، وقد تميز باعتماده رسم ونقش الاشكال المحدودبة والنحتية وبناء الاقواس ـ المترجم ـ

(٢) ان المؤلف يعني أنه لا يمكن أن يوجد رقم يسجن داخل علم تأخذ به كل الحضارات والامم والشعوب ـ المترجم .

مبدأ ينظم الصير ، (The become) الذي يعكس الجوهـر المركز لنفس واحدة وواحدة فقط ، مثـــلاً نفس تلك الحضارة التي هي موضوع البحث بالذات . ونتيجةً لما ورد فهناك عدد من الرياضيات يتجاوز الواحد عداً .

ومما لا شك فيه أن التركيب الباطني للهندسة اليوقليدية ، هـو تركيب يختلف كلياً عن التركيب « الكارتي »[1] زد على ذلك أن تحليل أرخميديس هو تحليل « غاوس » (عالم رياضي الماني — المترجم) والمغايرة بينهما لا تتمثـل فقط في الشكل المادي والبديهة والمنهاج ، بل إنمـــا تتمثل قبل كل شيء في الجوهر ، في المفهوم الجوهري الالزامي للرقم بالنسبة إلى كل منهما (ارخميدس وغاوس) والذي يعمد كل منهما الى استنباط مفهومه الخاص به وايضاحه .

إن هذا الرقم ، وهو الافق الذي استطعنا داخله أن نجعل الظاهرات تفسر نفسها بنفسها ، وبذلك أصبح كل « الطبيعة » او العـــالم الممتد سجينا داخل الحدود المعينة له ، ومطواعاً للنمط الرياضي الخاص به . اقول إن هذا الرقم ليس مشتركاً بين جميع أمم الجنس البشري وشعوبه ، لكنه محـــدد في كل حالةوخاص بنوع واحد من الجنس البشري .

إن الطراز الذي يتجسد وجـــوداً ، أية وحدة رياضية من الرياضيات ، يعتمد كلياً على الحضارة التي يضرب جذوره فيها ، أو على ذاك النـــوع من الجنس البشري الذي يتأمله ويمعن فيه النظر ويتدبر أمره. إن النفس تستطيع أن تدفع بامكاناتها الفطرية في مضمار التقدم العلمي ، وتستطيع أن توجهه توجيها لهذه الامكاناتلأرفع المستويات ، لكنها عاجزة كلالعجز عن تبديلها . إن فكرة الهندسة « اليوقليدية » قـــد تحققت في العصر الأول من عصـور الزخرفة الكلاسيكية ، اما الفكرة المتناهية في صغرها عن حساب التفاضل والتكامل (Calculus) فانما تجسدت في الاشكال المبكرة جداً من الهندسية

---

(١) « الكارتية » كلمة مشتقة من اسم الفيلسوف ديكارت ، وهي نظرة فلسفية في المثـل الأعلى الذي كان هو التأكيد الرياضي في الظاهرات الميتافيزيقية ، والذي أكد الفارق بين الفكر والامتداد (العقل والمادة) ـ المترجم .

الغوطية ، وذلك قبل قرون سبقت ولادة الاوائل من العلماء الرياضيين لكل حضارة .

إن تجربة باطنية عميقة ، وهي اليقظة الأصليلة « للأنا» (Ego)والتي تحيل الطفل رجلاً ارقى وتشده الى مجتمع حضارته ، أقول إن مثل هذه التجربة تشير الى بداية الاحساس بالرقم ، شأنها في ذلك عند بداية التحسس باللغة .

وفقط عندما تخرج هذه المواضيع الى الوجود ، بالنسبة الى الوعي اليقظ ، اشياءً محددة مميزة في العدد والنوع ، عندئذٍ فقط تصبح الملكيات ،والعقائد ، والضرورة السببية ، والنظام فيما يحيط بنا من عالم ، وشكل العالم ، وقوانين العالم (وذلك بالنسبة لما أنشىء واستقر ، وهو واقعاً قد حُبك بين خيوطه وُرصّ وحكم رقميا) عرضة للتحريف الصحيح . وفجأة يداهمنا ايضاً ضمن ما اوردناه سابق شعور مفاجىء يكاد يكون ميتافيزيقي الأصل ؛ شعور قلق ورعب ، ينبعث من المفهوم الاعمق للقياس والعد والرسم والشكل . والآن فان « كنت » قد صنف مجموع المعرفة البشرية في مركبين هما البداهة (a priori) وهي (على حد زعم كنت شرعية وصحيحة صحة كونية)والتدرج (a posteriori) (وهو بزعمه اختباري ومتغير في تدرجه من حال الى حال) وقد صنف المعرفة الرياضية في المرتبة السابقة ، وبذلك تمكن دون ريب ، أن يختزل الشعور الباطني القوي إلى شكل تجريدي . ولكن ، بغض النظر عن الحقيقة (وهي تشاهد مراراً وتكراراً في الرياضيات والميكانيكا الحديثة) والمقررة أنه لا يوجد هناك أي تميز صارم بين المركبين (البداهة والتدرج) كما ينص عليه المبدأ في الاصل دون قيد او شرط ، أقول لكن البداهة نفسها ، مع أنها بالتأكيد من أشد تصورات الفلسفة إلهاماً ،هي تصور يشتمل ، على ما يبدو على مصاعب جسيمة ضخمة . و «كنت» يفترض (دون أن يحاول البرهان على ما يستعصي على البرهان تماماً)الأمرين :عدم طروء أي تبدل على الشكل خلال مجموع عمليات النشاط الذهني ، وهوية الشكل بالنسبة الى جميع الناس . ونتيجة لذلك ، وبفضل التحيز الفكري الذي ساد

تلك المرحلة ، وذلك إذا ما تغاضينا عن تحيزه الخاص ، فان عنصراً لا تحد أهميته قد طواه التجاهل بكل بساطة بين جناحيه . وأعني بهذا العنصر تبدل درجة هذه « الشرعية الكونية » المزعومة . ولا شك أن هناك طبائع جد واسعة في شرعيتها والتي هي (كما يبدو في اية حال) مستقلة عن الحضارة والقرن اللذين قد ينتسب إليهما الفرد المدرك . ولكن تسير ، الى جانب هذه الطبائع ، ضرورة خاصة بالشكل ، ، تجعل من كل فكر الفرد المدرك بديهة ، ويخضع لها بسبب كونه منتسبا الى حضارته الخاصة وليس إلى حضارة غيرها .

وهنا أيضاً يطالعنا نوعان جد مختلفين للمحتوى الفكري للبداهة ، وإيجاد حد فاصل ، ومميز بين هذين النوعين ، وحتى لو قام الدليل على وجود هذا الحد ، إنما هو معضلة لا تطالها جميع إمكانات المعرفة ولن تحل أبداً . وحتى الآن لم يجرأ أحد على الزعم بان التركيب الثابت المفترض للذهن هو وهم وبان التاريخ المنشور أمامنا يحتوي على اكثر من نمط واحد من المعرفة . ولكن يتوجب علينا ألاّ ننسى أن الاجماع على اشياء لم تصبح معضلات بعد ، يفترض الوقوع في خطأ كوني ، كما يفترض تأكد حقيقة كونية . حقاً إنه كان هناك دائماً شعور معين من الشك والغموض ، إلى درجة قد (يستطيع معها المرء أن يصل إلى التخمين الصحيح بواسطة اختلاف الفلاسفة فيما بينهم هذا الاختلاف الذي تكشفه كل لمحة يلقي بها الانسان على تاريخ الفلسفة . ولم ينشأ هذا الخلاف بسبب عدم كمال الذهن البشري ، او بسبب الثغرات التي مازالت تكتنف المعرفة المتكاملة ؛ وبكلمة أخرى ، لم ينجم هذا الخلاف عن نقص او عجز ، بل إنما تعود اسبابه كلها الى المصير والضرورة التاريخية ، وهذا القول يشكل إكتشافاً . ونحن لا نستطيع أن نتوصل إلى اكتساب الاستنتاجات عن الاشياء العميقة والنهائية ، إذا ما عمدنا إلى التأكيد على ماهو ثابت وراسخ ، بل إنما إذا ما درسنا المميزات والخصائص وأظهرنا المنطق الأساسي للخلافات وأنميناه . ان المورفولوجيا المقارنة لاشكال المعرفة هي ما يتوجب على الفكر

الغربي أن يصول فيه ويجول .

- ٤ -

لو قُدر للرياضيات أن تكون مجرد علم ، كالفلك او التعدين ، لكان بالامكان تحديد مادتها ، لكن هذا ما لم ولن يستطيعه الانسان . ونحن معشر سكان اوروبا الغربية ، قد نقدم على استخدام تصورنا العلمي للرقم كي ننجز المهام ذاتها التي أشغل رياضيو أثينا وبغداد أنفسهم بها . ولكن الحقيقة تبقى ماثلة أمام أعيننا لتقرر أن الموضوع والقصد والمناهج لـ"سمي" علمنا في أثينا وبغداد ، كانت تختلف كلياً عن مثيلاتها الخاصة بنا . فلا يوجد هناك رياضية (Mathemantic) (مفرد رياضيات [١]) بل انما هناك رياضيات . إن ما ندعوه « بتاريخ الرياضيات » ليس في الواقع سوى مجـــرد تحقق متتال لمثل أعلى واحد ثابت لا يتبدل أو يتغير ، وتاريخ الرياضيات يقع فعلاً تحت السطح المخادع للتاريخ ، وهو مركّب تجتمع فيه تطورات مستقلة تسيطر على ذواتها ، وهو عملية أبدية التكرار ، تستولد عوالم جديدة للشكل ، وتلائم تحولاتها وتطرح الدخيل منها ، مجرد قصة عضويـــة عن الازدهار والنضوج والذبول والموت داخل المرحلة المقررة لها . لذلك على الطالب ألاّ يسمح لاحد بخداعه . فلقد انبثقت رياضيات النفس الكلاسيكية من العدم . وعلى الروح الغربية المتجسدة تاريخياً ، والـتي لا تزال تمتلك العلم الكلاسيكي (ظاهراً لا باطنا كشيء مكتسب) أن تكتسب الرياضيات الخاصة بها ، بواسطة ما يبدو في ظاهره أنه تبديل وتغيير وتحسين ، بينما هو في الواقع هدم وتدمير يـــنزل بالمنهاج « اليوقليدي » الغريب عنا غرابة جوهرية مطلقة . ولقد كان فيثاغوروس العامل الرئيسي فيما طرأ على منهاج يوقليد من تبديل وتحسين ، بينما كان ديكارت العامل الاساسي في هدمه وتدميره ، ولكننا إذا ما تعمقنا في عمليهما نجد انهما قاما بالعمل ذاته .

---

(١) المترجم ،

ان العلاقة بين لغة شكل الرياضيات وبين الفنون الرئيسية المتشابهة ،علاقة موجودة قائمة تكون بهذه الطريقة دون شك وريب . إن مزاج المفكر يختلف ، بالواقع ، اختلافاً كبيراً ومزاج الفنان ، لكن مناهج التعبير للوعي اليقظ لكل منهما ، هي في الباطن مناهج واحدة . إن حس الفنانين بالشكل من نحاتين او رسامين او موسيقيين ، هو في جوهره ذو طبيعة رياضية ، وإن التنفيذ الملهم ذاته لعالم غير متناهٍ يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية الصميمية (Projective) في القرن السابع عشر ، لينعش ويضاعف في حيوية الموسيقى المعاصرة ويغمرها بالنور بتناغمها الذي ظهّرته من فن النغم العميق (Bass) (والذي هندسه عالمَ الصوت) وليزود التصوير بمبادىء علم المرئيات (وهو الهندسة المحسوسة لعالم الابعاد الذي حصرت معرفته بالغرب فقط) إن هذا التنفيذ الملهم هو ذاك الذي وصفه « غوتيه » إنها الفكرة التي يُفهم بها فورا الشكل في ميدان البديهة ؛ بينما لا يدركها العلم المجرد ،بل إنما يراقبها ويشرحها إن الرياضيات تتعدى حدود المراقبة والتشريح ، وهي في اسمى لحظاتها ، تجد طريقها إلى التجلي بواسطة الرؤيا لا التجريد ، ونحن مدينون لغوتيه ايضاً بهذا التقرير العميق حينما قال : « إن الرياضي يبلغ مستوى الكمال عندما يشعر داخل نفسه بجمال الحق »

ومن هذا القول يتضح لنا الترابط الوثيق الذي يشد سر الرقم إلى سر الابداع الفني ، وهكذا يحتل الرياضي بالفطرة مكانه إلى جانب عظماء مؤلفي الموسيقى الباوفونية وكبار ارباب الأزميل والفرشاة ، فهو يجاهد كما يجاهدون ، وعليه أن يجاهد كي يحقق النظام الأعظم لجميع الأشياء بواسطة إلباسه رمزاً (Symbol) كي ينقله الى الرجل العادي الذي يسمع بصوت هذا النظام يدوي في باطنه ، لكنه لا يستطيع أن يمتلكه أو يستحوذ عليه . ان ميدان الرقم ، هو كميدان النغم والخط واللون ، لذلك يصبح صورة لعالم الشكل ، ولهذا السبب يصبح لكلمة « مبدع » في ميدان الرياضيات معنى اوسع من معناها في العلوم المجردة. ولقد كانت لنيوتن و « غاوس » و « ريمان » طبائع الفنانين ، ونحن نعرف

المفاجأة المذهلة التي داهمت بها نظرياتهم العظمى عقولهم . ولقد قال « فايرستراس » الكهل: إن الرياضي الذي هو ليس في الوقت نفسه بعض شاعر لن يصبح أبداً رياضياً مليئاً .

إذن فالرياضيات هي فن ، وهي بوصفها فناً لها مناهجها ومراحل المناهج . وهي ليست كما يخال الرجل غير الخبير والفيلسوف (والفيلسوف رجل غير خبير) أنها غير قابلة للتبديل تبديلاً جوهرياً ، إذ أنها خاضعة كغيرها من الفنون بين مرحلة وأخرى لتبديلات غير ملحوظة . لذلك يجب ألا يعالج أبداً موضوع تطور الفنون العظمى دون إلقاء نظرة جانبية (وهي بالتأكيد لن تكون عقيمة) على الرياضيات المعاصرة .

ولم يحدث أبداً أن قام أحد ليتحرى من خلال الترابط الذي يشد التبدلات التي تطرأ على النظرية الموسيقية ، إلى تحليل اللانهائي ، أقول ليتحرى عن التفاصيل ويبحثها، مع أن الجمالية (Aesthetics) قد تعامت من هذه التفاصيل اكثر بكثير مما تعلمه منها ما يُسمى « بعلم النفس » .

ومما قد يزيد في الايضاح والكشف عن خفايا الامور دراسة تاريخ تطور الآلات الموسيقية ، شريطة ألا يكون مكتوبا (كما هي حاله دائماً) من وجهة نظر فنية تعالج إنتاج الصوت ، بل يكون دراسة تستهدف القواعد الروحانية العميقة لالوان الانغام وآثارها ، إذ أنها كانت رغبة بلغت بها الشدة الحنين إلى إملاء فراغ لامتناه بواسطة الصوت الذي يصدر عنها . وتقف قبالة القيثارة والمزمار والقصبة الكلاسيكية والطنبور العربي ، العائلتان الضخمتان من الآلات الموسيقية واعني بهما عائلة لوحة المفاتيح كالارغن والبيانو والعائلة القوسية ، منذ مطلع العصور الغوطية .

إن تطور كلتا العائلتين روحانيا (ومن المحتمل ايضاً من وجهة النظر الفنية في اصولها) يعود إلى الشمال الكلتي الجرماني الممتد من ارلندا الى نهر « الفيزير » فنهر « السين » . « فالارغن » والكلافيكورد[1] يعود فضل

---

(١) شبيه بالبيانو -- المترجم

صنعهاالى انجلترا ، بينما أن الآلات القوسية وصلت الى اشكالها الحالية المعروفة في ايطاليا العليا وخلال المدة الواقعة بين عامي ١٤٨٠ و ١٥٣٠ ، بينما أن المانيا هي التي قامت بادخال التحسينات على الارغن حتى أمسى تلك الآلة الجبارة التي نعرفها والتي لم يشهد لها تاريخ الموسيقى مثيلاً . إن عزف « باخ » العذب الطليق ، على الارغن ، والعزف عليه في عصره ، لن يكون أي شيء ، إذا لم يكن تحليلاً ، تحليلاً لعالم نغم غريب واسع . وبالمثل ، إمتثالاً لفكر الرقم الغربي ، ومعارضة لفكر الرقم الكلاسيكي ، فان آلاتنا الموسيقية من وترية وهوائية قد تطورت جماعات جماعات ، ولم تتطور كل آلة بمفردها ، وقد سارت وفق نظام باطني كانت بوصلته هي الأصوات البشرية ذات الدرجات الاربع . إن تاريخ الجوقة (اوركسترا) الحديثة بكل ما فيها من اكتشافات جديدة ومن تحسينات طرأت على الآلات القديمة ، هو بالواقع التاريخ الواعي لذاته ، لأحد عوالم الصوت ، عالم ، من المستطاع تماماً ان يعبر عنه علاوة على ذلك ، بواسطة اشكال من التحليل الارقى .

— ٥ —

عندما وصلت ، قرابة عام ٤٥٠ قبل المسيح ، دائرة فيثاغوروس الى الفكرة القائلة بان الرقم هو جوهر كل الاشياء ، فان هذه النظرية لا تمثل خطوة من خطوات الرياضيات في طريق التقدم ، بل إنما تدل على أن رياضيات جديدة كل الجدة قد ولدت وخرجت الى النور .

لقد سبق هذه الفكرة كثير من بشائر عرضت معضلات ميتافيزيقية ، وانعطافات فنية في الشكل ، لكن الآن ، تدفقت من اعماق النفس الكلاسيكية نظرية متماسكة ، وولدت بضربة واحدة رياضيات جديدة في لحظة عظمى من لحظات التاريخ ، تلك اللحظات التي دفعت الى الوجود الرياضيات المصرية ، والجبر الفلكي لحضارة بابل بمناهجه لدراسة خسوف القمر وكسوف الشمس ؛ نعم لقد خرجت رياضيات جديدة ، لأن رياضيات بابل كانت قد استهلكت وخبا

نورها منذ طويل زمن ، بينما ان المصري لم يدون رياضياته .

وقد اكتملت الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثاني قبل الميلاد ، توارت عن المسرح واختفت لتعطي مكانها للرياضيات العربية (مع أنهـا كما يبدو لا تزال موجودة حتى في يومنا هذا ، لكن دورها لا يتجاوز انها طريقة من طرق الترقيم الذي تقوم به)

أما ما نعرفه عن الرياضيات الاسكندرية ، فانما تفرض الضرورة علينا أن نفترض أنه كانت داخل الشرق الاوسط حركة رياضية عظمى ، وأن مركز ثقل هذه الحركة كان لا بد أن يكون موزعاً بين المدارس الفارسية-البابلية (كمدارس « أديسّا » و « جونديسابور » و «ستسيفون » ولكن لم يجد سوى بعض التفاصيل من علوم هذه المدارس طريقه إلى مجالات النطـق الكلاسيكي . وبالرغم من الاسماء اليونانية الـتي يحملها العلماء الرياضيون الاسكندريون ، (كتزونودوراس الذي عالج أرقاماً لا يقل مجالها العامي عن مجالات الارقام الفارسية والبابليـة ، « وسيرنيوس » الذي أبـدى بداعة متناغمة في دراساته في خواص الفراغيات (Spacc) وهيبسكليس الذي ادخل نظرية تقسيم الدائرة الكلدانية ، « وديوفانتوس» قبلهم جميعاً) أقول إن هؤلاء العلماء كانوا جميعاً ، دون ريب ، آراميين ، واعمالهم جميعاً تشكل جزءاً صغيراً من الآداب التي كتب معظمها باللغة السورية .

ولقد وجـدت الرياضيات اكتمالها على أيـدي المفكرين العرب والمسلمين ، وبعد أن اكتملت ، سادت فترة أخرى طويلة (من العقم [1] .) اعقبتها ولادة رياضيات جديدة كل الجدة ، واعني بهـا الرياضيات الغربية ، رياضياتنا ، والتي يدفعنا افتتاننا بها إلى اعتبارها رياضيات واعتبارها الرياضيات التي وصلت بمقصد عشرين قرناً من الزمن الى أعلى مرتبة ، مع أن قرونها في الواقع هي قرون يحصرها حتما الرقم ، وهي في معظمها قد استهلكت الآن .

إن أثمن شيء في الرياضيات الكلاسيكية هو افتراضها أن الرقم هـو

---

(١) المترجم

جوهر كل الاشياء التي تدركها الحواس ، ففي تعريفنا للرقم على أنـه وحدة قياس ، فانما يشتمل هذا التعريف على كامل عالم شعور النفس المكرسة بحماس ذاتها للـ « هنا » وللـ « الآن » . فالقياس وفق هذا المفهوم يعني قياس شيء قريب ومتجسد ، فلنتأمل في محتوى الانجازات الفنية الكلاسيكية ،ولنأخذ على سبيل المثال ، تمثالاً لرجل عارٍ ، إننـــا نرى في التمثال أن كل عنصر جوهري وهام في هذا «الكائن» قد استنزف، تبديداً في السطوح (Surfaces) والابعاد ، الترابط الحسي بين أعضائه .

إن التصور « الفيثاغوري » لتناغم الارقام ، بالرغم من أن فيثاغورس قد يكون استنتج تصوره هذا من الموسيقى (وليكن معلوماً أنـني اعني الموسيقى التي لم تعرف « البلوفوني » والتناغم والتي كانت الاتها تعطي أنغاماً بسيطة عميقة تكاد تكون مترهلة تقريباً) أقول إن التصور « الفيثاغوري » ذاك كان القالب الحقيقي الذي جسد فيه النحات هذا المثل الأعلى . إن الحجر المنحوت هو شيء ما طالما يأخذ بعين الاعتبار الابعـاد والشكل المقاس . أما ماهيته ، فإنما هي تلك الماهية التي تتبدى تحت أزميل النحات ، أما ما عدا ذلك فان الحجر المنحوت هو هيولي Chaos أي شيءما لم يتحقق بعد ، وهو بالواقع عدم ، وإذا ما نحن تطورنا بشعورنا هذا به إلى مرتبة أعظم ، ووصلنا به إلى مرتبة تناقض مرتبة العدم وتعارضها، أي الى مرتبةالكينونة، والتي تتضمن بالنسبة إلى النفس الكلاسيكية حالة موضحة للعـالم الخارجي ، ونظاماً متناغماً يشتمل على كل شيء بمفرده كماهية حاضرة معرفة تعريفاًجيداً ومدركة إدراكاً حسناً . إن مجموع اشياء كهذه لا يشكل اقل من كامل العالم. أما ما قد يقع بين هذه الاشياء من فراغات ، والتي يملأها بالنسبة إلينا الرمز الانطباعي لكون الفراغ Universe of space ، فانها فراغات عديمة الأهمية في نظر تلك الأشياء (التي يكون مجموعها كامل [1] العالم)

إن الامتداد يعـني بالنسبة إلى جسم الجنس البشري الكلاسيكي وبالنسبة

---

(١) المترجم

إلينا الفراغ، والاشياء تتبدى أمامنا كعمل يقوم به هذا الفراغ. ونحن إذا ما نظرنا إلى الوراء بوجهة النظر هذه فعندئذٍ قد نستطيع أن نغوص بانظارنا إلى أبعد أعماق « الميتافيزيقا » الكلاسيكية عمقاً .

إن كلمة « أنكسيماندر » (. .) هي كلمة غير قابلة للترجمة الى اللغات الغربية ، وهي الكلمة التي لا تمتلك رقماً بالنسبة الى إحساس العالم « الفيثاغوري » بالكلمة. وليست لها ابعاد قابلة للقياس او حدود معرفة ، ولذلك فليست لها كينونة[1] (Being). فالشيء معدم القياس والنفي للشكل، والتمثال الذي لم ينحت بعد من الحجر، الـ (. . .) المعدوم الحدود والشكل بصرياً يصبح شيئاً ما (أعني العالم) بعد أن تشقه الاحاسيس . ان الشكل المستتر ، (البداهة) للمعرفة الكلاسيكية ، وهو المنعدم الجسد إلى ذاك الحد، هو الذي حلت محله تماماً صورة العالم الكانتيه[2] ، حينما تخطت ما وراء الفراغ عندما أكد « كنت » أنه بالامكان أن « يُفكر مسبقاً » بكل الاشياء .

والآن باستطاعتنا أن نفهم ما هو الذي يفرق بين رياضيات وأخرى ، وخاصة بين الرياضيات الكلاسيكية والرياضيات الغربية .

إن كامل شعور العالم الكلاسيكي الناضج بالعالم ، هو الذي دفع به إلى أن يرى في الرياضيات ، نظرية تنظم علاقات الحجم والبعد والشكل بين الاجسام . وعندما انطلق « فيثاغوروس » من شعور ليعبر عن القاعدة الحاسمة، أمسى الرقم بالنسبة إليه رمزاً بصريا ، وليس وحدة قياس للشكل بصورة عامة . لقد أمسى الرقم علاقة تجريدية ، لكنها نقطة أمامية في ميدان التَصيّر (The Become) او بالأحرى نقطة من ذاك الجزء منه (الصير) الذي كان بمقدور الحواس أن تشقه وتخضعه للنقد .

ولقد فهم كل العالم الكلاسيكي دون استثناء بالارقام وحدات للقياس ،

(١) لا شك ان القارىء يدرك الفرق بين كلمتي كينونة ووجود (Existence)
(٢) نسبة الى « كنت » .

وأحجاماً وأطوالاً وسطوحاً ،ولم يكن باستطاعتهم أن يتخيلوا أي امتداد آخر لمفهومهم هذا عنها . إن كامل الرياضيات الكلاسيكية هي في اعماق مفاهيمها هندسة متحجرة ، Stercomtry« فيوقليد » الذي جمعهـا في منهاجوضه في القرن الثالث رأى في المثلث ضرورة عميقة لتحد سطح جسم من الاجسام ، ولم يرَ فيه أبداً منهاجاً لخطوط ثلاثة متقاطعة ، أو جماعة من نقاط ثلاث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد . وهو يُعرِّف الخط أنه طول بلا عرض ، ومثل هذا التعريف لا يلقى منا سوى الرثاء له ، بينما أن الرياضيات الكلاسيكية كانت تعتبره تعريفاً رائعاً ممتازاً .

إن الرقم الغربي هو أيضاً فراغي بنوع خاص ، وهـــو بذلك نظام (او تنضيد) للوحدات المماثلة ، وليس هو كما اعتقد « كنت » وحتى « هلمهولتز » أنه ينطلق من الزمن كما تنطلق البداهة من التصور .ان الزمن الواقعي (كماسنرى بوضوح يزداد جلاءً كلما توغلنا في سياق هذا المؤلف) ليست له أدنى علاقـة بالاشياء الرياضية . فالاعداد تابعة حصراً لميدان الامتداد . ولكن هنـــاك بالتأكيد الكثير من الامكانات (وهي لذلك ضرورات ايضا) لتقـديم عرض منظم للممتد ، بطالما هناك حضارات . ان الرقم الكلاسيكي، هو عملية فكرية لا تتعامل والعلاقات الفراغية ، بل انما تتعامل فقط ووحـــدات منظورة محسوسة محدودة ، ومن هذا يستنتج بداهة وبالضرورة ان الفردالكلاسيكي يعرف فقط (إيجاباً وكلا) الارقام « الطبيعية » والتي هـي بالعكس ، تلعب لدينا في الرياضيات الغربية دوراً تافها وسط مناهجنا الرقمية المعقدة والبالغةفي التعقيد واللاأرخميدية (نسبة الى أرخميدس) . ولذلك فان فكرة الارقام غير المنطقية (كالكسور العشرية اللامتناهية) كانت فكرة غير قابلةللادراك داخل الروح الأغريقيـة . ان يوقليد يقول (وكان الواجب ان يفهم على صورة افضل » ان الخطوط المستعصية على القياس لا تربط بينها أية علاقـة شأنها في ذلك شأن الارقام . والواقع أنها فكرة الارقام غير المنطقية التي عندما تفهم ، هي التي تفرق بين تصور للرقم وبين تصور للحجم ، فان حجم

رقم كهذا (مثلاً) لا يمكن ابداً أن يُعَرَّف أو يعرض عرضاً سطحياً بواسطة خط مستقيم . ويستنتج ايضاً من هذا أن الأغريقي اذا ما حاول ان يتأمل قطر المربع مفتشاً عن العلاقة الـتي تشده الى أحد أضلاع المربع ، فعندئذٍ سيجد الأغريقي نفسه يجابه فجأة نوعاً آخر من الرقم ، نوعاً كان غريباً غرابة جوهرية عن النفس الكلاسيكية ، ونتيجة لذلك كانت ترهب اذا ما نزعت عن سره القناع أن يمسي شديد الخطر . هناك خرافة اغريقية فريدة في نوعها وأهميتها ، وهذه الخرافة تقول بان الرجل الأول الذي نزع القناع عن غموض اللامعقول المستتر لاقى حتفه نتيجة لجنوح سفينة . وذلك « لأنه من المتوجب ان يترك كل ما لا شكل له ، أو ما يستعصي على التعبير مستوراً »

ان الرعب الكامن وراء هذه الخرافة هو التصور ذاته الذي منع حتى أشد الاغريق نضوجاً أن يوسع في حدود دول مدنه (City-states) توسيعاً يمكنه من تنظيم جوانب الريف تنظيماً سياسياً ، وأن يشقوا طرقهم شقاً ينتهي بها الى تحقيق الفائدة المرجوة منها ، ويحولوا أزقتهم الى مناظر فسيحة ، فجعلتهم يرتدون بابصارهم الى الوراء ، ومنعهم ايضا من أن يتأملوا بالفلك البابلي ذي الفضاء المرصع بالنجوم ، وجعلهم يرفضون المغامرة في البحر المتوسط فيتبعون خطوط سير شقها من قبلهم الفينيقيون والمصريون . لقد خندق الوجود الكلاسيكي داخل ذاك الرعب الميتافيزيقي ، ولذلك كان عليـه أن ينهار وأن ينحدر بعوالمه (خلق الفن معظمها وصانه) الى درك بدائي . ان ادراك هذا الرعب هو ايضاً ادراك للاهمية النهائية للرقم الكلاسيكي ، واعني بذلك التمارض بين ما يُقاس وبين ما لا يقاس ، وفهم الأهمية الأخلاقية العالية لمحدوديته .

ولقد أحس غوتيه ايضاً بهذا ، بوصفه تلميذاً للطبيعة ، ولذلك فان القدر الاكبر من كراهيته المرعبة للرياضيين ، والتي نستطيع أن نراها الآن ، كانت في الواقع بمثابة ردة فعل **غير ارادية** ضد الرياضيات غير الكلاسيكية ، ضد حساب التفاضل المتناهي في صغر ارقامه ، والذي كان يكمن وراء الفلسفة الطبيعية في عصره .

كان الشعور الديني في الفرد الأغريقي يركز ذاته يوماً بعد يوم على الحاضر المجسد .

زد على ذلك العبادات المحلية التي كانت وحدها تعبر عن جامعة ديانات يوقليدية . أما التجريد والمذاهب التي تسبح شديدة في فضاء الفكر فانها بقيت أبداً غريبة عن شعور الفرد الكلاسيكي .

إن لمذهب من هذا النوع صفات مشتركة والمذهب « الرومي » الكاثوليكي كما للتمثال من صفات مشتركة وأرغن الكاتدرائية . ولا شك أن رياضيات يوقليد كانت تشتمل على شيء ما من المذهب الديني . فلنتأمل ، مثلاً ، في العقائد الفيتاغورية السرية والنظريات المتعلقة بالجسم المتعددالسطوح والجوانب المنتظمة (Polyhedrons) وفيما لهذه من أهمية مستترة في دائرة أفلاطون ، وهذه هي الحال تماماً ، فان هناك علاقة عميقة تربط بين تحليل « ديكارت » للانهائي وبين اللاهوت « الدغماتي » المعاصر عندما انطلق من مقررات الاصلاح الديني والردة على الاصلاح الى ايمان ، معدوم الحس تماماً ، بالله وحده (Deism)[1] . لقد كان « ديكارت » وباسكال رياضيين ويدينان بمذهب « جانسن »[2] ، أما « ليبنتز » فكان زنديقاً يتظاهر بالتقوى والورع ، أما فولتير ولاغرانج و « دالمبرت » فكانوا أنداداً لهؤلاء .

لقد أحست النفس الكلاسيكية بأن مبدأ اللامعقول ، هذا المبدأ الذي حرق الرداء الحجري الذي كان يتلفع به كامل الارقام ، وطوح بالنظام العالمي المكتفي ذاتياً ، والذي كانت تمثله هذه الارقام وتدافع عنه ، أقول أحست النفس الكلاسيكية بان مبدأ اللامعقول هو إلحاد وكفر بالالهي المقدس نفسه ، ويتبدى هذا الاحساس جلياً فيما اورده افلاطون على لسان «تيماوس» ،

---

(١) Deism الايمان بالله وحده وإنكار الوحي .

(٢) هو « كورني جانسن » (١٥٨٥ – ١٦٣٨) مطران مدينة « ايبر » وكان يؤمن بفساد العالم المطلق ، وبالنعمة الالهية التي لا تقاوم ، وبفقدان الارادة الحرة وبالقدر وبالكفاءة المحدودة . – المترجم –

وذلك لأن تحول سلاسل من الارقام المُمَيّزة والقائمة بذاتها الى «كونتنيوم»[1] (Continuum) ، لم يتحدّ فقط التصور الكلاسيكي للرقم بل إنما تحدى ايضاً الفكرة الكلاسيكية في العالم نفسها . ولهذا من اليسير علينا أن نفهم ان حتى الارقام السلبية ، هذه الارقام التي لا تشكل أية صعوبة تقف عندها أفهامنا كانت ارقاماً مستحيلة في الرياضيات الكلاسيكية ؛ ناهيك عن « الصفر » (٠) كرقم هذا الابداع الرائع لقوة تجريدية عجيبة ، والذي اعتبرته النفس الهندية قاعدة للترقيم « المنزلي » (نسبة الى المنازل : منزلة الاحاد منزلة العشرات ... الخ المترجم) والذي هو في واقعه المفتاح لمفهوم الوجود . إن الأحجام السلبية ليس لها أي وجود فالتعبير التالي مثلاً (— ٢) × (— ٣) = ٦ تعبير لا تدركه الحواس ولا يمثل حجماً زد على ذلك ان سلاسل الأحجام التي تنتهي بـ (+ ١) بالعرض البياني (graphic) للارقام السلبية :

$$\left(\frac{+3}{-} \; \frac{+2}{-} \; \frac{+1}{-} \; \frac{0}{\cdot} \; \frac{-1}{-} \; \frac{-2}{\cdot} \; \frac{-3}{\cdot} \right)$$

تجسد أمامنا فجأة إبتداءً من الصفر (٠) فما فوق رموزاً ايجابية لشيء ما سلبي ، وهي تعني شيئاً ما ، لكنها لم تعد هي ذاتها ، غير ان اكتمال هذا العمل (الآنف الذكر) لم يكن ليقع أبداً في اتجاه الفكر الكلاسيكي نحو الرقم .

إذن إن كل نتاج وُلد به الوعي اليقظ للعالم الكلاسيكي ، يُصعد به الى مرتبة الواقعة بواسطة التعريف النحتي (نسبة الى نحت ـ المترجم)

لذلك كان الكلاسيكيون يرَون أن كل شيء لا يُرسم هو ليس «رقماً» ، أما «أرختياس» ويودوكسوس» فهما يستعملان مصطلحي أرقام « للسطح » والحجم ، ليعبرا عما نعني نحن به حينما نقول مرفوع للقوة الثانية

---

(١) رقمٌ متتال وهو نفسه ، ولا يستطاع تأكيد محتواه إلا بالاشارة الى شيء آخر ، مثلا البعد الرابع ـ المترجم .

او الثالثة مثلاً (ب ٢ أو ج ٣ – المترجم) ومن اليسير علينا أن ندرك أن تصور قوى متممة مكملة ، لم يكن موجوداً داخل مخيلتيها أو فكريها ، ولذلك فإن القوة الرابعة كانت لا شك ستعزو فوراً للفكر المستند الى شعور تشكيلي [١] (Plastic) ان امتداداً ذا أبعادٍ اربعة ، وان ادخال أبعادٍ مادية اربعة في الصفقة (حساب مستحَيل) سخف وهراء .

ولا شك أن اصطلاحات كـ(E^{ix} والتي نستعملها نحن دائماً) او حتى إشارات الكسور (مثلاً ١/٢ ٥) والتي تستخدم في الرياضيات الغربية منذ عصر «أريسم» (القرن الرابع عشر) كانت لاريب ستكون في نظرهم مجرد سحف وهباء . وكان «يوقليد» يُسمي عوامل النتائج (الحسابية) بالجوانب ، وكان يعالج الكسور (نهائية بالطبع) كعلائق مكتملة الرقم تربط بين خطين ، لذلك يتضح لنا مما ورد ، أنه لا يمكن أن يتدفق من مثل هذا الفكر مفهوم للصفر (٠) كرقم ، وهو مفهوم عديم المعنى بالنسبة الى الرسام . ومع هذا يتوجب علينا نحن الذين نمتلك عقولاً رُكبت تركيباً مغايراً لتركيب عقولهم ، ألا نناقش ، منطلقين من عاداتنا ، عاداتهم ، فنعتبر رياضياتهم خطوة اولية في مضمار تقدم « الرياضيات » . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تمثل شيئاً كاملاً في نظرة الانسان الكلاسيكي الى عالمه وأهدافه (ونحن لا نرى اليوم ما رآه .)

لقد احتوى منذ زمن طويل العالمان الرقميان لبابل والهند ، على عناصر رياضية جوهرية كان الأغريقي يعتبرها سخفاً وهراء ، ولم تكن الجهالة هي التي أملت عليه وجهة النظر هذه ، وذلك لأن الكثيرين من مفكري الاغريق كانوا يعرفون بها ومطلعين عليها .

ويتوجب علينا أن نكرر قولنا بان الرياضيات هي وهم وخداع حواس ان التفكير الرياضي ، وبصورة عامة ، التفكير العلمي ، تفكير صحيح ومقنع و «ضرورة فكرية » شريطة أن يعبر عن شعور الحياة الخاصة به وإلا

---

(١) Plastic arts : الفنون التشكيلية .

فإنه يكون إما مستحيلا عقيماً هراءً ، أو يكون كما ترغب أحيانا نفسنا التاريخية المتحجرفة في وصفه ، بدائيا .

ان الرياضيات الغربية مع أنها رياضيات صحيحة بالنسبة الى الروح الغربية فقط هي بلا ريب انجاز رئيسي رائع من انجازات تلك الروح. ومع ذلك فانها كانت قد تبدو في نظر افلاطون انحرافاً سخيفاً مؤلما عن الطريق المؤديـة الى عقل الرياضيات الكلاسيكية الحقيقية وذكائها . وحالنا لا تختلف عن حال افلاطون فنحن فاقدون لكل تصور لجمهرة فِكَر الحضارات العظمى الأخرى والتي أهملناها اهمالا خاطئا لأن عقلنا بمحدوديته المعروفة لم يسمح لنا بان نتمثلها أو (والنتيجة ذاتها) لأن عقلنا المحدود نبذها ورفضها ووصمها بالخطأ وقرر أنها سخيفة ومن نوافل القول .

— ٦ —

ان الرياضيات الاغريقية بوصفها علماً مُدرَكاً تتعمد أن تسجن ذاتها داخل حقائق الحاضر الملموس وأن تحصر نفسها وصحتها في القريب (Near) والصغير . ونحن اذا ما قابلنا الرياضيات الغربية بهـــذا الثبات المعصوم عن الخطأ ، لاتضح لنا عمليا أن الرياضيات الغربية رياضيات غير معقولة نوعا ما . مع أن هذه الحقيقة لم تعرف واقعا ، إلا منذ اكتشاف الهندسة « اللايوقليدية » . ان الارقام هي صور فهم مجرد تماما من القدرة على استثارة الإحساس ، وهي فِكر العقل المجرد وهي تحتوي على صحتها المجردة داخل ذواتها . لذلك فان تطبيقها تطبيقا صحيحا على وقائع الخبرة الواعية يشكل ، في حد ذاته معضلة ، معضلة تتبدى يوما بعد يوم ، لكنها لم تُحل أبداً . زد على ذلك ان ائتلاف المنهاج الرياضي والمشاهدة الاختبارية قد يكون في الحاضر ، أي شيء ، لكنه لن يكون أبداً بالواضح الغني عن البيان . ومع ان الفكرة الرئيسية (كما وضعهـا شوبنهور) تقول بان الرياضيات ترتكز الى دلائل الاحساس

المباشرة . الا أن الهندسة اليوقليدية بالرغم من كونها متفقة اتفاقا سطحيا والهندسة الشائعة في كل العصور ، لا توافق الا على العالم الظاهري تقريبا وداخل حدود ضيقة . وهذه الحدود هي في لوحة رسم . فلنمدّ بهذه الحدود لنرى الى أي مصير تنتهي اليه متوازيات يوقليد . ان هذه الخطوط المتوازية تلتقي عندئذٍ في خط الافق . وهذه حقيقة بدهية يستند اليها كامل علم المرئيات في الفن .

والحق أنه عمل لا يغتفر من « كنت » ، وهو مفكر غربي ، أن يتجنب رياضيات المسافة (Distance) وأن يلجأ الى مجموعة من الأمثلة العددية ، والتي يكفي مجرد تفاهتها أن يستثنيها من المعالجة بواسطة المناهج الغربية المميزة والمتناهية في الصغر . لكن يوقليد ، بوصفه مفكراً في العصر الكلاسيكي ، كان ثابت العقيدة راسخ الايمان بروح هذا العصر ، لذلك أحجم عن البرهان على الحقيقة الظاهرية لقواعده ، بواسطة الاستشهاد مثلاً ، بالمثلث الذي يتشكل من شخص مراقب ونجمتين اثنتين ثابتتين تقعان على مسافة لا متناهية في بعدها ، وذلك لأن هاتين النجمتين تستعصيان على الرسم والفهم معاً ، وشعور يوقليد في استشهاده هذا ، كان هو ذاك الشعور بذاته الذي ينكمش على نفسه عندما يواجه اللامعقول ، وهو الشعور الذي لم يتجرأ على إعطاء العدم قيمة كصفر (٠) (في الترقيم مثلاً) ، ويغمض (أي الشعور) عينيه ، حتى حين تأمله وبحرانه في العلاقات الكونية ، عن اللانهائي ويتمسك برمزه (Symbol) للتناسب .

أما « آرستارخوس » الذي كان ينتسب منذ عام ٢٨٨ — ٢٧٧ للمدارس الاسكندرية الفلكية فلا ريب ، انه كان ذا علاقة بالمدارس الكلدانية — الفارسية ، فهو الذي خطط النظام العالمي لمركزية الشمس . وحينما اكتشف كوبرنيكوس هذا النظام الجديد ، فإنه هز عواطف الغرب الميتافيزيقية هزاً عنيفاً ارتجفت معه أسسها وقواعدها . ولنتأمل في جيوردانو[1] برونو » الذي

(١) جيوردانو برونو ولد عام ١٥٤٨ وأحرق عام ١٦٠٠ باعتباره هرطيقاً ، وقد ←

قدر له أن يكتمل فيه الالهام والشعور المسبق الجبارين ، وأن يبرر الشعور الفوستي (نسبة الى فوست) والغوطي باللانهائية ، هذا الشعور الذي عبر عن نفسه بوضوح بأشكال الكاتدرائيات . لكن العالم قابل إنجازات « آرستارخوس » بلا مبالاة بمتناهية في عدم اكتراثها واهتمامها ، لذلك سرعان ما طوى النسيان هذه الانجازات ، ونسيها العالم متعمداً كما أظن وأخمن . ولقد كان معظم اتباعه القلائل من سكان آسيا الصغرى ، وكان سليوقوس ابرز اتباعه (عام ١٥٠) من سكان مدينة « سليوقيا » الواقعة على نهر دجلة . والحق أن نظام «ارستارخوس » لم يكن بالنظام المشوق للحضارة الكلاسيكية ، وكان بالامكان أن يصبح فعلاً خطراً عليها ، ومع هذا كان نظاماً تفصل بينه فوارق واضحة وبين النظام « الكوبرنيكي » (وهذا أمر لم يدرك من قبل) وهذه الفوارق كانت تصدر عن شيء ما يجعله مطابقاً مطابقة كلية للشعور الكلاسيكي بالعالم ، مثلا الزعم القائل بان الكون محدود محدودية مادية ، وبأن البصر يستطيع أن يدركه كمحيط مقعر ، حيث تتحرك الانظمة الكوكبية في وسطه ، وفق الخطوط والسياقات التي عينها كوبرنيكوس .

لقد كان علم الفلك الكلاسيكي يعتبر دائماً ان الأرض والأجرام الفلكية الأخرى كذاتيات ، تختلف ذاتية الارض عنها ، وانها والأجرام نوعان مختلفان ، مهما تكررت تفسيرات دورانها وشرحه . زد على ذلك أن الفكرة المعارضة لهذه ، والقائلة بان الارض ليست سوى نجم بين نجوم ، هي فكرة لم يأخذ بها تماماً نظام بطليموس، او نظام كوبرنيكوس ، ولقد كان رائدها بالفعل ، « نيقولا كوسانوس » وليوناردو دافنشي . ولكن هذا التخطيط لمحيط فلكي قد أخمد أنفاس مبدأ اللانهائية والذي كان يشكل خطراً على التصور الكلاسيكي المحسوس فيخرجه خارج الحدود التي سجن نفسه

← كرس كامل حياته للتبشير باسم الله وبنظام « كوبورنيكس » الكوني، ولمكافحة العقائد الارسطوطالية بالكون . — المترجم —

داخلها . وقد يفترض أحد الناس فيقول بأن تطبيق منهــاج ارستارخوس : كان أمراً محتوماً ، ولقد سبقه المفكرون البابليون الى معرفته بطويل زمن ، غير اننا لا نصادف مثل هذه الفكرة ، فارخميدس يبرهن على أن تعبئة هذا الحجم المقرر الثابت (والذي هو الكون بالنسبة الى ارستارخوس بعد كل شيء) بذرّات من الرمال ، فان التعبئة ترتفع بعدد ذرات الرمال الى نتيجة عددية (Figure - resutls) جد مرتفعة ، لكن هذه النتيجة لن تكون لانهائية . ان هذه الفرضية التي كثيراً ما قيل عنها أنها هي الخطوة الأولى نحو حساب التكامل (Integral calculus) ، انما تمثل انكاراً (واضحــاً في كل مرحلة من مراحله) لكل شيء نعنيه بكلمة التحليل ، بينما نشاهــد ،في فيزيائنا ، ان الفرضيات ، المتزايدة جيشاناً وعدداً والقائلة بوجود فضاء مطلق مادي ، (يعرف فوراً) تتكسر الواحدة منهــا تلو الاخرى على أسوار رفضنا للاعتراف بالمحدودية المادية لأي نوع من الانواع، ولقد قام يودوكساس « وأبولونيوس » « وأرخميدس » وهم جميعــاً بالتأكيد أشد الرياضيين الكلاسيكيين جرأة وذكاءً ، بوضع تحليل بصــري مجرد للاشياء في الصير مستندين في ذلك على قواعد حدود النحت الكلاسيكي ، وقــد استخدموا في معظم أعمالهم حين وضع هذا التحليل المسطرة والفرجار . لقد عمد هؤلاء الى مناهج في التكامل عميقة الفكر جداً (وهي مناهج من الصعب علينا فهمها) لكنهم كانوا متشابهين تشابهاً سطحياً حتى ومنهاج ليبنتز التكاملي المحدّد ، ولقد استخدموا أماكن هندسية وأحجاماً متطابقة ، لكن هذه هي انمــا أحوال ووحدات محددة للقياس ، وليست أبداً ، كما هي حالها عند «فرمت» «وديكارت» خاصة ، علاقات فراغية غير محــــدّدة : قيم لنقاط تعبر عن مراكزها في الفضاء . ويتوجب علينا أن نضع في مرتبة هذه المناهج ، منهاج أرخميدس المستنفد (Exhaustion) ، هذا المنهاج الذي ضمنــــه الرسالة المكتشفة حديثاً ، والتي ارسل بها الى « إيراتوستينس » وبحث فيها مواضيع كتربيع الدوائر والأقواس في القطع المخروطي الشكل بواسطــة المستطيلات

داخله (بدلاً من الاشكال المتعددة الزوايا والاضـــلاع polygons) غـير أن مجرد التعقيد المراوغ والمفرط في تشابكه الذي يكتنف مناهج ارخميدس المرتكزة ، بالتأكيد ، على آراء افلاطون الهندسية ، يجعلنا نتبين بالرغم من المماثلات السطحية مدى الفوارق الهائلة التي تفصله عن باسكال . ونحن اذا ما استثنينا نظرة « ريمن » في التكامل ، فعندئذٍ ، أي تعارض وهـــذه الافكار يمكنه أن يجابهنا ويكون أشد من التعارض الذي نسميه بتربيعات الدوائر والاقواس المعاصرة . ان هذا الاسم بحد ذاته لا يمثل أكثر من أن يد النحس قد ابقت عليه ، بعد أن طمس النسيان غيره . فالسطح تشير اليـه مُهمة محَدَّدة له ، ورَسم اشكال كهذه ، قد أتى عليه الدهر واختفى . والحق ! أنه لم يحدث أبداً أن اقترب العقلان الرياضيان من بعضهما بعضـاً كما اقتربا في هذه النظرة ، كما وأنه ليست هناك من نظرة أخرى تعبر عـــن الهوة السحيقة التي لا يمكن ردمها أو تجاوزها والتي تفصل بـــين الروح الكلاسيكية ، والروح الغربية .

ولقد أخفى (مثلاً) المصريون في طراز هندستهم المعمارية التكعيبية الارقام المجردة ، خشية أن يعثر على سرها (سر الارقام) . وكانت الارقام ايضاً بالنسبة الى الأغريقيين تشكل مفهوم الصير (The becone) ، مفهوم المتحجر ، مفهوم المُقدر له الموت والزوال . إن التمثال الحجري والمنهـاج العلمي ينكران الحياة . وإن الرقم الرياضي وهو المبدأ الرسمي لعالم امتداد يشتق منه وجوده الظاهري ويخدم العقل البشري اليقظ . اقول إن هذا الرقم يحمـــل الطابع الكامل للضرورة السببية وهو لذلك مرتبـــط بالموت كارتباط الرقم التقويمي بالصيرورة ، بالحياة ، بضرورة المصير .

إن هذا الارتباط ذا الشكل الرياضي الصارم ، بالكائنه من تركيب وأسس ، وبظاهرة فضلته التركيبية ، الجسم ، سيتضح لنا أكثر فأكثر أنه هو أصل كل فن عظيم . ولقد سبق لنا أن لاحظنا تطور الزخرفـة المحفورة والمنقوشة على الأدوات والأواني الجنائزية . إن الارقام هي رموز للفناء والزوال . وإن

الاشكال المتحجرة المتيبسة هي نفي للحياة ،وإن القواعد والقوانـــين تطبع وجه الطبيعة بالصرامـة والقسوة ، وإن الأرقام تحتم الموت ، بيـــنما تجلس « الامهات » في القسم الثاني من « فاوست » متوجة ذات بهـــاء وجلالة ، مُترفعة في :

« ممالك الصورة غير المحدودة تتشكل وتتحول
وهي الدور الخالد للعقل الخالد
هي مظاهر كل الاشياء في الخليقة
تدور أبداً وأبداً حولنا

إن « غوتيه » يقترب جداً من افلاطون في استطلاعه غيب أحد الاسرار النهائية ، « فأمهات » غوتيه ، التي تطالها اليد هي أفكار افلاطون ، وهي امكانات روح ،وأشكال لم تولد بعد لحضارات فاعـلة متعمدة يجب ان تتحقق فناً وفكراً وأنظمة حكم (Polity) وديناً تقرره وتنتظمه هذه الروح . وهكذا يرتبط الفكر الرقمي بالفكرة العالمية لحضارة ما ، ويرقى به هـــذا الارتباط فوق المعرفة المجردة والخـبرة ويصبح نظرة في الكون ، وينشأ عن هذا الواقع عـــدد من الرياضيات أي عدد من العوالم الرقميـة يعادل عـــدد الحضارات الارقى . وبهذه الواسطة فقط نستطيع أن نفهم ، كأمر هـــام وضروري ، الحقيقة القائلة بان اعظم المفكرين الرياضيين ، الفنانين الخلاقين في ممالك الرقم ، قد وصلوا الى اكتشافاتهم الرياضية الحاسمـــة في حضاراتهم المتعددة ، وهم مدفوعون ببديهة دينية .

ويتوجب علينـــا ان نعتبر الرقم الكلاسيكي و « الابولي » نسبـــة الى « ابولون » [1] من مخلوقات فيثاغورس الذي اوجد ديناً ايضاً . ولقد كانت الغريزة هي التي قادت مطران مدينة بريكسن العظيم ، « نقولا كوسانوس » (١٤٥٠) من الايمان بالله اللامتناهي في الطبيعة الى اكتشاف عناصر حساب

(١) إله الجمـــال والشعر والموسيقى و « الاورا كل » وتوأم ارطميس ، كما تقول الخرافـــة اليونانية وهو ايضاً إله للشفاء . ـ المترجم ـ

التفاضل والتكامل اللامتناهي في صغره ، زد على ذلك ان « يبنتز » نفسه الذي قرر وثبت ، بعده بقرنين من الزمن ، مناهج وترقيم حساب التفاضل والتكامل ، إنما قام بهذا العمل نتيجة لتأمل غيبي (ميتافيزيقي) مجرد في المبدأ الإلهي، وتأمل علاقة هذا المبدأ بالاتساع اللامتناهي ، كي يدرك ويطور تصور تحليل الوضع الطبيعي (Situs) (ولربما كان حساب التفاضل والتكامل ، أشد تراجم الطبيعة نقاء وتحرراً في جوه) . وقد قام فيما بعد « جراسمان » بتطوير وتحسين إمكانات هذا العلم وخاصة في نظريته المعروفة بنظرية الامتداد ، لكن الفضل الاكبر في هذا المضمار إنما يعود الى « ريمن » الخالق الحقيقي لحساب التفاضل والتكامل ، فرمزيته للسطح المستوي ذي الجانبين تمثل طبيعة المعادلات . أما «كبلر » و « نيوتن » ، وكلاهما متدينان تديناً شديداً فانهما كانا وبقيا مقتنعين كافلاطون ، بانهما استطاعا ان يدركا إدراكاً بدهياً جو نظام العالم الإلهي بواسطة الرقم فقط .

– ٧ –

لقد قيل لنا دائماً أن تجريد علم الحساب الكلاسيكي من عبودية حسه وتوسيعه وتعميقه ، إنما تم على يد « ديوفانتوس » الذي لم يخلق بالفعل علم الجبر (علم الأحجام غير المحددة)لكنه أدخله كمعّبر داخل إطار الرياضيات الكلاسيكية التي نعرفها اليوم ، ولذلك نضطر فجأة للزعم بانه لا شك كان هناك مخزون من الافكار السابقة لوجود « ديوفانتوس » عمل فيها هذا الأخير معالجة ودرساً واستنتاجاً . ولكن انجازات « ديوفانتوس » لم تأتِ لتزيد في الحس الكلاسيكي بالعالم إرهافاً وشعوراً ، بل إنما جاءت لتمثل انتصاراً كاملاً شاملاً على هذا الحس ، ومجرد اتجاهه العلمي يكفي ليثبت لنا أن «ديوفانتوس» لا ينتمي مطلقاً إلى الحضارة الكلاسيكية . أما العنصر الفعال فيه ، فانما هو حسٌ جديد بالرقم ، او لنقل أنه حس جديد بالمحدودية وذلك فيما يتعلق بالواقعي وبالصير . فحسه لم يعد ذاك الحس الإغريقي بالمحدوديات الحسية الحاضرة ، والذي أنتج الهندسة « اليوقليدية » والتمثال العاري وقطعة النقد

المعدنية . إننا لا نعرف أية تفاصيل عن تشكل هذه الرياضيات الجديدة ، « فديوفانتوس » يقف وحيداً متوحداً دونما شقيق أو زميل أو رفيق ، فيما ندعوه بالتاريخ المتأخر للرياضيات الكلاسيكية والتي يُظن أنها تأثرت بنفوذ الرياضيات الهندية . ولكن هنا أيضاً يجب أن يكون النفوذ الحقيقي الذي تأثرت به الرياضيات الكلاسيكية في تاريخها المتأخر ، المدارس العربية المبكرة ، هذه المدارس التي لم تبحث نتائجها حتى الآن (ما عدا الدغماتية منها) سوى بحث منقوص مبتور . فمن « ديوفانتوس » وبالرغم من أنه ربما لم يكن يعي تعارضهُ الجوهري والأسس الكلاسيكية التي حاول أن يبني عليها مذهبه . أقول لدى « ديوفانتوس » يتدفق من تحت سطح قصد يوقليد ، حس جديد بالمحدودية ، وأسمي هذا الحس « المجوسي » .ولم يقم «ديوفانتوس» بتوسيع فكرة الرقم بوصفه حجماً ، بل إنما اطرحها غير متعمد ، إذ لم يكن باستطاعة أي يوناني أن يعرض رقماً غير محدد او معرف كالرقم (هـ) مثلاً ، او رقماً لم يُسمَّ كالرقم (٣) ، وهذان الرقمان ليسا بحجمين او خطين ، بينما أن الحس الجديد بالمحدودية والذي عُبر عنه بواسطة ارقام من هذا النوع، كان على الاقل يكمن ،إذا لم يكن يشكل المنهاج الذي استند إليه «ديوفانتوس» في بحثه وعلاجه . أما الترقيم الابجدي الذي نستخدمه لنكسو علم الجبر الخاص بنا فإن اول من أدخله على الرياضيات كان « فيتا » عام ١٥٩١ ، وقد جاء عمله هذا بمثابة احتجاج في موضعه وغير مقصود على اتجاه النهضة « لكلسكة » (classicize) الرياضيات .

عاش « ديوفانتوس » قرابة عام ٢٥٠ مسيحية ، أي في القرن الثالث من تلك الحضارة العربية التي لا تزال تطمس حتى الآن الاشكال السطحية للامبراطورية الرومانية والقرون الوسطى معالمها ، والتي تحتوي على كل ما حدث ، عقب بداية حقبتنا التاريخية ، في الميدان الذي دُعيَ بالاسلام فيما بعد . وفي تلك الحقبة بالذات أخذ آخر ظلال فن النحت « الاثيني » (نسبة الى أثينا) يذوي أمام الحس الجديد بالفراغ والماثل في القبة وفي تضاريس الفسيفساء والمقاشع والتوابيت الحجرية التي تطالعنا في النهج المسيحي

السوري المبكر ، ففي ذلك الوقت برزت الزخرفة الهندسية والاقواس والقناطر الى ميدان الفن مرة [1] ثانية ، وفي ذلك الوقت ايضاً أتم « ديولكتسيان » تحويل الامبراطورية (الرومانية) المُزوَّرة الى خلافة (Caliphate) .

ان القرون الاربعة التي تفصل بين يوقليد وبين ديوفانتوس ، تفصل ايضاً بين افلاطون وافلوطين (Plotinus) آخر المفكرين المقنعين ،و « كنت » (Kant) حضارة بلغت أعلى مراحل الاكتمال ، (لاحظ اكتمال ، لا كمال – المترجم) وأول مدرسي ، والخلية الاولى في حضارة استيقظت لتوها .

وهنا نشعر لاول مرة بوجود تلك الذاتيات الارقى ، والتي تشكل ولادتها ونموها وانحطاطها الجوهر الحقيقي للتاريخ ، والتي هي سر الالوان الجمة والتبدلات الغفيرة التي تطرأ على السطح . ان الروحانية الكلاسيكية التي بلغت مرحلتها النهائية في ذكاء الرومان البارد والتي تشكل كامل حضارتها من افكار واعمال وآثار « الجسد » ،(جسدالحضارةالرومانية) انما ولدت قرابة عام ١١٠٠ قبل الميلاد في البلاد الواقعة بالقرب من بحر ايجه . أما الحضارة العربية ، فانما بدأت تنبت وتفرخ في الشرق متسترة وراء المدنية الكلاسيكية ، منذ عهد اغسطوس . وقد بُعثت بكاملها من تلك المنطقة الواقعة بين ارمينيا وجنوبي جزيرة العرب ، وبين الاسكندرية ومدينة زيزفون (Ctesiphon) .

ويتوجب علينا ان نعتبر معظم انجازات الفن « الكلاسيكي المتأخر » في الامبراطورية وجميع الاديان الفنية الملتهبة غيرة وحماساً في الشرق ، كالاسلام والمانية [2] والمسيحية والافلاطونية الجديدة ، وحتى في روما نفسها ، بما في ذلك السوق الامبراطورية (Imperial Fora) و « البانثيون » [3] أول

(١) امبراطور روماني شهير اسمه الحقيقي اركتافيوس.

(٢) نسبة الى « مان » وهو فارسي (٢١٦ ؟ - ٢٧٦ ؟) اوجد مذهباً يمزج بين الثنائية الزرادشتية وبين عقيدة الخلاص المسيحية . ويقول هذا المذهب بان روح ←

المساجد (الجوامع) ، أقول علينا ان نعتبر كلّ ما ذكرت آنفاً تعابير عبرت بها عن نفسها الروح الجديدة .

أما القول بأن مدينتي الاسكندرية وانطاكية كانتا حينذاك لا تزالان تكتبان وتفكران باللغة اليونانية ، فان هذا القول تعادل أهميته ، أهمية القول بان اللغة اللاتينية كانت اللغة العلمية بالنسبة الى الغرب حتى عصر « كنت » أو القول بان شارلمان قد جدد الامبراطورية الرومانية .

لم يعد الرقم على يد « ديوفانتوس » قياساً وجوهراً للاشياء التشكيلية ، ولم يعد الانسان جسداً في فسيفساء . ودون أن يلحظ أحد ، فقد المصممون اليونانيون ترابطهم الأصيل ، فلقد غادرنا مملكة أثينا والرواقيين . ان « ديوفانتوس » لم يعرف بان الرقم (٠) هو رقم سلبي ، وهذا صحيح وحق ، لكنه لم يعد يتعرف على الارقام الفيثاغورية . وهذا الانعدام في تعيين الرقم عند العرب ، هو بدوره ، أمر يختلف تماماً عن قابلية التحول المضبوطة في رياضيات الغرب فيما بعد ، وأعني قابلية تحول مهمة الرياضيات ووظيفتها . أما الرياضيات المجوسية ، ونحن لا نستطيع ان نرى سوى مختصر لها ، إذ أننا نجهل تفاصيلها ، فانها خطت بواسطة « ديوفانتوس » (وهو كما واضح ليس نقطة بدء انطلاقها) خطوات منطقية جريئة نحو الذروة وذلك في العصر العباسي (القرن التاسع) وهذا ما نستطيع ان نتحقق منه حين دراستنا للخوارزمي . وكما هو مركز الهندسة اليوقليدية من النحت الاثيني (وهو الشكل التعبيري ذاته بوسائل مختلفة) ومركز التحليل الفراغي من الموسيقى البلوفونية ، كذلك هو مركز علم الجبر من الفن المجوسي ، بفسيفسائه وزخارفه العربية (التي نقشت في عهود الامبراطورية الساسانية ، وجاءت في عصور بيزنطة لتعبر عن دوافع أساسية ملموسة وغير ملموسة تتزايد جزالة وترفاً يوماً بعد آخر) ونتوء الزخارف القسطنطينية ، حيث تبتدىء فيها

→ الانسان انبثقت من مملكة النور وهي تجاهد لتنجو من مملكة الظلام المتمثلة في الجسد - المترجم -

(٢) هيكل كرسه الرومان لجميع الالهة . - المترجم -

نقاط مموهة شديدة السواد تفصل بين الرسوم المترفة في مقدمة الصورة .

وكما هو شأن علم الجبر في الحساب الكلاسيكي والتحليل الغربي ، كذلك أيضاً هي قبة الكنيسة في الهيكل « الدوري » ، والكاتدرائية الغوطية . ونحن عندما نسترسل في حديثنا عن « ديوفانتوس » فاننا لا نريد أن يُفهم من استرسالنا هذا أننا نعتبره رياضياً من عظماء الرياضيين ، بل بالعكس تماماً، وذلك لأن معظم الاشياء التي تنسب إليه هي في الواقع ليست من إنجازاته ، بل إنما تحمل اسمه خطأً ، أما أهميته العرضية فانما تكمن وراء كونه ، قدر ما نعلم ، اول رياضي تجسده ، دون ريب ، الحس الجديد بالرقم . ونحن إذا ما قارنا « ديوفانتوس » بأرباب الرياضيات الذين دفعوا بهذا العلم قدماً إلى الأمام ، وقابلنا بينه وبين ابولونيوس وارخميدس أو بينه وبين « جاوس» « وكوتشي » وريمن ، يتضح لنا أن شكل لغته على وجه التخصيص ، شكل بدائي . وهذا « الشيء ما » الذي كنا حتى الآن ننسبه بسرور الى الانحطاط « الكلاسيكي المتأخر » ، سنتعلم في الوقت الحاضر أن نفهمه ونقدره ، وذلك اثناء عملية التنقيح والتهذيب التي نجريها على افكار نعزوها الى، الفن الكلاسيكي « المتأخر » ، والمحتقر ، حيث تبدأ نظرتنا الى هذه الافكار بوصفها تعبيراً مجرباً مختبراً لحضارة عربية مبكرة آخذه بالنمو . ولم تكن رياضيات نقولا اورسم ، مطران مدينة « ليسيا » (١٣٢٣ – ١٣٨٢) والذي كان اول رياضي غربي استعمل الاحداثيات (Co-ordinates) بمرونة ، مثلاً ، والأهم من هذا ايضاً استخدامه للقوى الكسرية (من كسور) وكلا العمليتين يفترض مسبقاً ، شعوراً رقمياً ، وقد يكون هذا الشعور غامضاً ، ولكنه دون ريب شعور غير كلاسيكي وغير عربي ايضاً ، اقول لم تكن رياضيات أو رسم « اورسم » تقل ابتذالاً وبدائية وتسكعا عن تلك (رياضيات ديوفانتوس) . لكننا إذا ما أمعنا الفكر في ديوفانتوس وفي التوابيت الحجرية في عصور المسيحية المبكرة حقاً ، ومن ثم تأملنا في نظريات اورسم وفي النحت « الجداري »(نسبة الى جدار)على جدران الكاتدرائيات

الغوطية ، يتضح لنا أن هناك شيئاً ما مشتركا بين الرياضيين والفنانين ، وهو أنهم جميعاً ، وكل منهم فيما يختص بحضارته ، يقفون في مستوى واحد من مستويات الفهم التجريدي . فلقد أتت يد الدهر ، في عصر ديوفانتوس وعالمه ، على حس نظرية الاحجام (Stereometric) بالحدود ، والذي سبق له ، منذ طويل زمن ، أنبلغ في ارخميدس، آخر مراحل إرهافه وحساسيته، وهما خاصتان مميزتان للذكاء في المدن العالمية الكبرى . وعقب ذلك أمسى جميع رجال العالم صوفيين ، تخبط أذهانهم خبط عشواء ، بالغي التوق والحنين ، ولم يعودوا أحراراً ذوي أذهان صافية على غرار الطراز الاثيني ، لقد أمسوا رجالاً تضرب جذورهم عميقاً في تربة الريف الفني ، ولم يعودوا رجالاً ينتمون الى المدن العالمية الكبرى ، كيوقليد ودالمبرت . ولم يعد بقدورهم فهم الاشكال العميقة والمعقدة للفكر الكلاسيكي ، أما أشكالهم الخاصة فكانت اشكالاً مرتبكة حائرة وجديدة وبعيدة كل البعد عن صفاء المدينة وتأنقها .

لقد كانت حضارتهم يومذاك لا تزال تجتاز الدور الغوطي ، شأنها في ذلك شأن كل حضارة في صباها ، وحتى شأن الحضارة الكلاسيكية في المرحلة « الدورية » ، هذه المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً سوى ما يعطينا خزف « ديبلون » من معلومات عنها . وفقط في بغداد وفي نهاية القرن التاسع وخلال القرن العاشر ، كانت الافكار الفتية لعصر ديوفانتوس ، آخذة في التطور والتقدم حتى بلغت الاكتمال على أيدي أرباب ناضجين كانوا من وزن افلاطون « وغاوس » .

– ٨ –

إن العمل الحاسم الذي قام به « ديكارت » الذي خرجت هندسته الى الوجود عام ١٦٣٧ ، لا يتمثل في إدخاله منهاجاً جديداً او فكرة جديدةعلى ميدان الهندسة التقليدية ، (كما يقال لنا مراراً وتكراراً) بل إنما يتمثل في

مفهوم جازم قطعي لفكرة رقمية جديدة ، وقد عبر هذا المفهوم عن نفسه في تحريره الهندسة من عبودية التراكيب المتحققة بصرياً ، وعبودية الخطوط المقاسة منها وغير المقاسة بصورة عامة . وبهذا أصبح تحليل اللانهائي حقيقة وأمراً واقعاً . أما المنهاج « الكارتي » (نسبة الى ديكارت ، والمسمى بمنهاج مصغر لمنهاج يوقليد ، ويمثل بصورة مثالية الأحجام القابلة للقياس) فانه كان معروفاً منذ طويل أمد (ولنلاحظ اورسم) وكانت تضفى عليه أهمية قصوى ، غير أننا إذا ما غصنا عميقاً في فكر « ديكارت » نرَ أن ما فعله ديكارت لم يكن مداورة ، بل انما جاء بمثابة انتصار وسحق لهذا المنهاج الذي كان « فيرمت » ، المعاصر لديكارت ، آخر ممثل تاريخي له.

ولقد حل محل العنصر الحسي الماثل في الخطوط والمستويات المقررة الثابتة (والتي هي خاصة من خصائص الحس الكلاسيكي بالحدود) أقول حل العنصر التجريدي الفراغي وغير الكلاسيكي ، الماثل في النقطة والتي اعتبرت منذ ذلك الحين فصاعداً مجموعة من الارقام المجردة المترابطة .

لقد دُمرت فكرَ الحجم وفكر الابعاد المدرَكة ، المشتقة من النصوص الكلاسيكية والتقاليد العربية ، وحل محلها قيم العلاقة المتبدلة بين المراكز في الفراغ . وهذ الواقع لم يُدرك ، بصورة عامة ، انه أدى الى اطراح الهندسة التي لم تعد تتمتع بغير وجودٍ خرافي يتستر وراء التقليد الكلاسيكي .

ان لكلمة « هندسة » معنى « ابولونياً » نسبة « لابولون » غير قابل للمط او المد ، وان ما يُسمى ، منذ عصر ديكارت حتى اليوم ، بالهندسة الجديدة ، فان جزءاً من هذه الهندسة هو معالجة مركبة (Synthetic) لمركز النقاط (Points) في الفراغ ، هذا الفراغ الذي لم يعد بالضرورة ذا أبعاد ثلاثة (نقاط متعددة) . أما الجزء الآخر منه فهو تحليل يحدد الارقام بواسطة مراكز النقطة في الفراغ . إن احلال النقاط محل الأطوال يحمل معه مفهوماً فراغياً مجرداً ، إذ لم يعد هناك بعد من مفهوم مادي في الامتداد .

ان أوضح مثل على هذا التدمير (الذي حل بفكر الحجم والابعاد

— المترجم —) هو كما يبدو لي ، تحول الوظائف ذات الزوايا Angular) ، والتي كانت في الرياضيات الهندية ارقاماً (بمعنى الكلمة التي يصعب على اذهاننا ادراكها) الى وظائف دَوْرية ، ودخولها من هنا الى ميدان رقم لا متناه ، حيث تصبح في هذا الميدان سلاسل ، لا بقايا أثر لرقم يوقليدي بالغ الصغر . وفي جميع أجزاء هذا الميدان ، تولد إشارة الدائرة ، كما تولد القاعدة « النيبرية » (Napierian) « E »علاقات من كل الانواع ، تطمس مميزات الهندسة ، وحساب المثلثات والجبر ، والتي هي جميعاً ليست حسابية او هندسية في طبيعتها ، وحيث لا يحلم أحد بعد برسم دوائر ، أو استنتاج قوى (أس) .

— ٩ —

ويطابق ما اكتشفته النفس الكلاسيكية بشخص [١] فيثاغوروس (٥٤٠) من رقم « ابولوني» وحجم مُقاس ، هما خاصان بها ومميزان لها ، اقول يطابق هذا تماماً ما اكتشفته النفس الغربية بشخص « ديكارت» وبجيله (باسكال ، فيرمت ، وديسارغس) من تصور لرقم هو طفل هوى فوستي (نسبة الى فاوست) شجي إلى اللانهائي . ويوازي الرقم بوصفه حجماً مجرداً ملازماً لوجود الأشياء ، ارقاماً هي مجرد علاقة مجردة . وإذا ما سُمح لنا بوصف « العالم » الكلاسيكي أو الكون ، بأنه يرتكز إلى حاجة عميقة إلى الحدود المرئية ، وبانه يتألف ، نتيجة لهذه الحاجة ، من مجموع الأشياء المادية ، فاننا عندئذٍ نقول بأن صورتنا للعالم ، هي صورة لتحقق (أو تجسد — المترجم) فراغ لانهائي ، فراغٍ تبدو فيه الاشياء المرئية كحقائق نظام أدنى ، نظام محدود أمام وجود اللامحدود .

---

(١) ألفت نظر القارىء الى الفرق بين مصطلحي « بشخص » وفي شخص. — المترجم

إن الرمز الخاص بالغرب ، هو رمز فكرة ، لاتشير إليها حتى من بعيد او قريب ، أية حضارة أخرى . إنه رمز فكرة قيام الشيء بوظيفتـــه (Function) وإن الوظيفـة (قيام الشيء بوظيفتـه) قد تكون أي شيء ما عدا الامتداد ، إنها التحرر الكامل من أية فكرة سابقة عن الرقم .

وأمام هذه الوظيفة لا تندثر فقط قيم الهندسة اليوقليدية وتتلاشى اهميتها وتنحط معها الهندسة الشائعة ، هندسة الاطفال والرجال العاديين المبنية على الخبرة اليومية) بل إنما تندثر ايضاً قيم عـلم الحساب الارخميدي (نسبة الى ارخميدس) وتتلاشى أهميته بالنسبة الى الاهميـــة الحقيقية لرياضيات اوروبا الغربية ، وهذا يتضمن فيا بعد على التحليل المجرد فقط ، وذلك لان كلاً من الهندسة وعلم الحساب الكلاسيكيين ، كانا علمين مستقلين كاملين قائمين بذاتهما، ويتربعان في ارفع المراتب، وكان كل منهما ظاهريين ، ويهتمان بالاحجام القابلة للرسم أو العد ، وهذا الواقع يتعارض تماماً ومفهومنا ، فنحن نرى في تلـك الاحجام الآنفة الوصف ، قوى مساعدة (غير رئيسية — المترجم) واقعية في الحياة اليومية . فلقد اختفى الجمع (+) (addition) والضرب (×) ، كما اختفى شقيقهما ، الرسم الهندسي تماماً في لانهائية العمليات الوظيفية . (نسبة الى وظيفة) حتى القوة (واساتها جمع اس) التي كانت تشير عددياً في البدء الى مجموعة من عمليات الضرب (نتائج احجام متساوية) هي أيضاً قـــد قطعت كل مالها من علاقة او ارتباط بالحجم ، نتيجة لفكرة دليلية القوة ، (اللوغارتم) واستخدامها في المُركب (Complex)، وفي الاشكال السلبية والكسرية ، وبذلك انتقلت القوة الأسية إلى عالم ترابطي (Relational) أرفع وأسمى ، عالم لم يستطع اليونان أن يبلغوه بسبب معرفتهم المحصورة فقط بقوتي كامل الرقم الايجابيتين واللتين تمثلان في المساحات والاحجام .

ولنتأمل ، مثلاً في تعابير كالتالية : $\frac{1}{n!}$, $\pi\sqrt{x}$, E^{-x}

إن كل واحدة من هذه البدائع ، والتي تأخذ الواحدة برقبـة الأخرى ، وتلحق بها الى الوجود بسرعة مذهلة ابتداءً من عصر النهضة فيا بعده ، هذه

البدائع المتجلية مثلاً في الارقام الخيالية والمركبة، والتي دفع بها « كاردانوس » منذ عام ١٥٥٠ الى الوجود ، وتقررت نظرياً بواسطة اكتشاف نيوتن العظيم (عام ١٦٦٦) للنظرية الجبرية الثنائية الحدين (Binomial) ، وفي الهندسة التفاضلية ، وفي نظريـة ليبنتز في التكامل المحدّدة ، وفي المجموع بوصفه وحدة رقم جديدة ، أشار إليها حتى ديكارت إشارة عابرة ، وفي عمليـات جديدة كعمليات التكامل العام تلك ، واتساع دائرة عمـل الوظائف الى سلاسل وحتى ايضاً الى سلاسل لانهائية من دوائر عمل وظائف أخرى غيرها . اقول فلنتأمل في كل ما أوردته آنفاً ، عندئذٍ يتضح لنـا أن تلك البدائع تمثل انتصاراً على الشعور الحسي الشائع بالرقم داخل ذواتنا . إنه لانتصار كان من المتوجب على الرياضيات الجديدة أن تحرزه كي تجعل شعورنا الجديـد بالعالم شعوراً واقعياً .

ولم يحدث في التاريخ أبداً أن قامت حضارة ما بتقديم كل هذه الطاعـة والخضوع والاحترام ، وذلك في قضايا علمية، لحضارة خبت نارها منذ طويل زمن ، كما قدمت حضارتنا للحضارة الكلاسيكية .

ولقد امتد بنا الزمن مراحل طويلة قبـل أن نجد في انفسنا الجرأة على التفكير بفكر خاص بنا مميز لنا . وبالرغم من أن رغبتنا في منافسة الحضارة الكلاسيكية ، كانت رغبة دائمة الجيشان في صدورنا ، إلا أن كل خطوة كنا نخطوها استجابة لهذه الرغبة ، كانت تبتعد بنا عن المثل الأعلى الذي كان يداعب خيالنا . ان تاريخ المعرفـة الغربية ، هـو في واقعه تاريخ التحرر التقدمي من عبودية الفكر الكلاسيكي ، وأنه والحق كان تحرراً لم نرغب فيه أو نطلبه أبداً ، لكنه فرض في اعماق لاوعينا فرضاً ، ولهذا فان تقدم الرياضيات الجديدة يتألف من معركة طويلة سريعة ظافرة ضد معالم الحجم .

- ١٠ -

لقد جاءت إحدى نتائج الرغبة في«الكلسكة »(جعل الشيء كلاسيكيا) لتمنعنا من إيجاد ترقيم خاص برقمنا الغربي ، والحق أن لغة الإشارات الرياضية المعاصرة تفسد المحتوى الحقيقي لرياضياتنا ، والسبب الرئيسي لهذا الواقع إنما يعود الى تلك الرغبة الآنفة الذكر ، فالايمان بالارقام بانها أحجام ، ايمان لا يزال مسيطرا حتى بين الرياضيين انفسهم . أو ليس هذا الايمان هو القاعدة التي يقوم عليها كل ترقيمنا المكتوب ؟ ولكن ليست الإشارات المفضلة ، مثلاً s π z هي التي تستخدم لتعبر عن الوظائف ، بل عن الوظيفة ، نفسها ، كوحدة ، كعنصر ، وهكذا لا تعود العلاقة المتغيرة المتبدلة قابلة للتعريف البصري ، وهذا هو الذي يُكـَوّن الرقم الجديد ، وكان من المتوجب على هذا الرقم أن يطالب بترقيم جديد مبني على أسس لا تتأثر مطلقاً بكل ما للكلاسيكية من نفوذ .

ولنتأمل في الفرق بين معادلتين كهاتين (او إذا جاز لنا استعمال الكلمة ذاتها الفرق بين مثل هذين الشيئين غير المتشابهين) :

$$3^x + 4^x = 5^x \; ; \; X^n + y^n = z^n$$

(انها معادلة نظرية فيرمت)

ان المعادلة الاولى تتألف من ارقام كلاسيكية، عديدة،ولنقل من أحجام، لكن الثانية هي رقم واحد من طراز مغاير مختلف ، ومقنع حين تدوينه بشكل مطابق لشكل الرقم في المعادلة الاولى وذلك حسب زعم التقليد اليوقليدي الارخميدي . وفي المعادلة الاولى فان الاشارة = تقيم ترابطاً حازماً بين أحجام معرفة مقررة محسوسة ، بينما أن الاشارة ذاتها في الحالة الثانية تقرر أن داخل ميدان الصور المتبدلة ، توجد علاقة تشير الى أن

تبدلات معينة تنشأ ، بالضرورة ، منها تبدلات معينة أخرى . ان المعادلة الاولى تستهدف في كل مفاهيمها التحديد بواسطة قياس الحجم المقرر ، وأعني أنها تستهدف « النتيجة » ، أنه لا توجد للثانية، بصورة عامة ، نتيجة ، بل إنما هي، بكل بساطة،صورة العلاقة واشارتها والتي هي في هذا المثل $n > 2$ (هذه مسألة فيرمت الشهيرة) كما نرى ، تطرح وتخرج الأعداد الصحيحة من حسابها . ولا شك أن رياضيا يونانيا ما كان سيجد من المستحيل عليه أن يتهم لمثل العملية الآنفة الذكر والتي لم يُقصد حلها ، فحوى ومغزى .

أما فيما يتعلق بالأحرف المستعملة في معادلة « فيرمت» فان تصور المجهول مضلل تماماً ، فالحرف x في المعادلة الاولى هو حجم مُعرَّف وقابل للقياس ، ووظيفتنا أن نحسبه . أما في المعادلة الثانية فان كلمة مُعرَّف فاقدةكل معنى بالنسبة الى الأحرف $x\ y\ z\ n$ ، ولذلك فاننا لا نحاول أن نحسب « قيمها» ولهذا فان تلك الأحرف ليست أبداً ارقاماً وفق المفهوم التشكيلي لهذه الكلمة (ارقام)انما هي اشارات تحتل ترابطاً يفتقر الى معالم الحجم وحدوده، وهي صورة ومعنى فريد في نوعه ، وانها اللانهائية لمراكز محتملة ذات طبائع متشابهة ، وهي مجموعة وُحِّد بين اعضائها وهكذا استطاعت ان تكتسب وجودها كرقم .

ان كامل المعادلة ، بالرغم من أنها قد دُونت بترقيمنا المنكود كتجمع مصطلحات ، إلاّ أنها هي في الواقع رقم واحد مفرد ، فليست الأحرف x ،y ،z ارقاماً اكثر مما هي + و = بأرقام .

وهكذا تدخل مباشرة الفكرة المناهضة كليا للفكرة الاغريقية ، فكرة اللامعقول ، ميدان العلم ، وبذلك تنهار أسس الفكرة القائلة بان الرقم ثابت ومُعرف ومقرر. ولم تعد منذ الآن فصاعداً سلاسل أرقام كهذه صفاً منظوراً من التزايد ، أرقاماً مُمَيزة قائمة بذواتها، أرقاماً قادرة على التجسد التشكيلي، بل إنما أصبحت هذه السلاسل « كونتنيوم » (Continnum)موحدالابعاد، حيث يمثل كل مقطع منه رقماً . ومن الصعب جداً أن نوفق بين مثل هذا

الرقم وبين الرقم الكلاسيكي ،وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية تعرف فقط رقماً واحداً يقع بين ١ و ٣ (اسات) بينما أن الرقم الغربي ذو مجموعات من أرقام كهذه لا نهائية في مجموعها . ولكن عندما ندخل في حسابنا الارقام الخالية (i أو $\sqrt{-1}$) وأخيرا الارقام المركبة (a + b i) كما ويتسع « الكونتنيوم » المخطط طولاً ، ليصبح شكلاً فائق السمو لجسد الرقم ومثلاً على ذلك ، محتوى مجموع من العناصر المتجانسة ، حيث يصبح فيها أيٌّ من مقاطعها ممثلاً بسطح رقم ومحتوياً على مجموع لانهائي من أرقام أدنى قوة ، (مثلاً : جميع الارقام الحقيقية) وهنا لايبقى أي أثر للرقم ، بما للرقم من مفهوم كلاسيكي أو شائع . إن هذه السطوح الرقمية التي لعبت ، منذ عهد « كوتشي » « وريمن » ، دوراً هاماً في نظرية الوظائف هي صور فكر مجردة. وحتى الرقم الايجابي غير المعقول(مثلاً $\sqrt{2}$) كان بالامكان أن تدركه العقول الكلاسيكية وفق طراز سلبي ، والحق أنه كان لديهم عنه قدر من فكرة ما يكفي لتحريمه . ولكن ادراك تعابير شكل (x + y i) كان فوق كل إمكانات العقل الكلاسيكي ، بينما أننا نحن قد أقمنا على مبدأ امتداد القوانين الرياضية إلى كامل ميدان الارقام المركبة، حيث تبقى هذه القوانين داخل هذا الميدان نشيطة فعالة ، أقول أقمنا على مبدأ الامتداد نظرية الوظيفة (Function theory) ، هذه النظرية التي استطاعت أخيراً أن تعرض الرياضيات الغربية بكل نقاء ووحدة . ولم نستطع قبل بلوغ هذه النقطة الانفة الذكر ، أن نعدل أو نصلح في الدائرة الموازنة لها (للرياضيات) ، دائرة فيزيائنا الغربية الديناميكية ، وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية لاتصلح لغير « الستريومتري »[1] المؤلف من أشياء فردية ، ولاتناسب سوى الميكانيكا السكونية كما تطورت هذه الميكانيكا ابتداءً من ليوسبوس حتى أرخميدس .

إن العصر الذهبي للرياضيات «الباروكية » ، وهي نسخة طبق الأصل عن

(١) Stereometry فن تقرير الاحجام والعناصر الأخرى المؤلفة من اشكال صلدة .

الرياضيات « الايونية » يقع بصورة رئيسية ، في القرن الثامن عشر ، ويمتد من الاكتشافات الحاسمة التي قام بها « نيوتن » وليبنتز ، « فـأيلر » ، و« لاغرنج » ، و« لابلاس » و« دالمبرت » حتى « غاوس » .وعندما وجد هذا الابداع الجبار جناحين له ،أمسى نموه عجائبياً مذهلاً ،حتى أن الكثيرين من الرجال كان من الصعب عليهم أن يصدقوا حواسهم ، فلقد شـهد عصر الشك الراقي ولادة حقائق تبدو مستحيلة يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولقد توجب على « دالمبرت » أن يقول فيما يتعلق بنظرية المعامل التفاضلي :

« تقدم ! فالايمان سيأتيك ! » .

حتى المنطق نفسه بدا يرفع الاعتراضات كي يبرهن على أن الاسس التي قامت عليها تلك الحقائق أسس مخادعة مضللـة ، ولكن الهدف قد تحقق ، والغاية قد تجسدت .

لقد كان القرن الثامن عشر مهرجاناً للتفكير التجريدي غير المادي ، حيث قام أرباب التحليل العظماء ، وقـام معهم « باخ » و« غلوك » « وهايدن » و «موتزارت » ، وهم جماعة صغيرة ارباب عقول عميقة تأملية ،قاموا لينتشوا بخمرة أعظم الاكتشافات وأشدها إرهافاً وليذوبوا في بحران التأملات ، التي بقي « غوتيه » و «كنت » بمعزل عنها .

ان محتوى هذا القرن (الثامن عشر) يوازي (يعادل) تماماً محتوى أنضج القرون « الايونية » قرن « يودوكسوس » و « ارختاس » (٤٤٠ - ٣٥٠) وبمقدورنا ان نضيف قرن « فيدياس « وبوليكليتوس و « ألكامينس » وأبنية الاكروبول ، حيث تبدى فيه شكل عـالم النحت والرياضيات بانضج قواه وإمكاناته ،.فختم بذلك نهايته .

والآن أصبح باستطاعتنا ، لأول مرة ، أن ندرك إدراكاً كاملاً التعارض الجوهري بين النفسية الكلاسيكية والغربية . والحق ، أننا لانجد في كامل المنظر العام « البانوراما » للتاريخ ، بما فيه من علائق وثيقة لاتعد ولاتحصى ،

شيئين متعارضـــين مختلفين اختلافـــاً جوهرياً كهذين الشيئين . (النفس الكلاسيكية والنفس الغربية) وقد يكون احترامنا للكلاسيك ناشئاً عن القاعدة القائلة بان النقيضين يلتقيان ويتفقان عندما يبلغ كل منهمانهاية مطافه ، وذلك لأن هناك أصلاً عميقاً مشتركاً بينهما يكمن وراء تباعدهما واختلافهما ، وهذا مما نجده في حنين النفس «الفوستية » الغربية الى المثل الاعلى «الابولوني» رهو المثل الوحيد الغريب عنا الذي أحببناه وحسدناه على قدرته على العيش بقوة في الحاضر المحسوس .

— ١١ —

لقد سبق لنا أن لاحظنا أن الجنس البشري البدائي ، هو كالطفـــل ، يكتسب (كجزء من خبرته الباطنيـــة ، وأعني ولادة « الأنا » ego) فهمـــاً بالرقم وملكية عالم خارجي ُتنسب الى « الأنا » . وحالما تدرك عين الانسان البدائي المذهولة فجر عالم الامتداد المُنتظم ، ويبرز أمامـــه المغزى ، في خطوط عريضة كبرى ، من حمأة الانطباعات المجردة ، وينفصل العـــالم الخارجي عن عالمه الخاص انفصالاً محتوماً لا لقاء بعده ، ويعطي عالمه الباطني حياته الواعية شكلا واتجاهاً ، عندئذٍ ينبعث فوراً في النفس وعي بتوحدها وعزلتها ووحشتها ، وهذا الوعي هو شعور جذر الحنين، وهو الذي يستحث الصيرورة نحو هدفها ، وهو الذي يدفع بكل الاحتمالات الباطنية الى التحقق والاكتمال ، وهو الذي يكشف عن فكرة الكائن الفرد . إنه حنين الطفل ، حنين يزداد تدفقه على الوعي ويزداد وضوحاً ، يومـــاً بعد آخر ، كحس بالاتجاه ، ثم يقف أخيراً أمام الروح الناضجة ، كأحجية الزمان ، غريبة شاذة ، مغرية غير قابلة للحل ، وفجـــأة تكتسب الكلمتان ، « الماضي » و « المستقبل » مفهوماً خطيراً حتمياً .

لكن الحنين النابع من نعيم الحياة الباطنية هو ، في صميم جوهر كل نفس،

مروع ومرعب ايضاً ، وذلك بما أن كل شيء في الصيرورة ينطلق ليصبح شيئاً قد صار، حيث ينتهي ، فهكذا فان الشعور الاولي للصيرورة (الحنين) يلامس الشعور الاولي لما صار ، أي الرعب . أما الحاضر فنشعر بانه يستهلك نفسه قطرة قطرة ، وأما الماضي فيستلزم مُضيّاً . وهنا يكمن جذر رعبنا الأبدي مما لا يُرد أو يُنقض ،رعبنا المُدرَك النهائي ،الرعب من الفناء، ومن العالم نفسه كشيء في مجرى الصير ، حيث يشكل الموت كما تشكل الولادة حداً . رعبنا من اللحظة التي يتحقق فيها ، فتكتمل الحياة باطناً ويقف الوعي عند هدفه . انه رعب عالم الطفل العميق ، هذا الرعب الذي لا يفارق أبداً الانسان الارقى ، المؤمن ، الشاعر ، الفنان ، وهو الذي يستثير في الانسان شعوراً طاغياً بالتوحد والعزلة والوحشة أمام قوى غريبة عنه تتبدى طلائعها مهددة منذرة وراء ستار ظاهرات الحس . ان عنصر الاتجاه ايضاً ، وهو عنصر ملازم « للصير » هو عنصر يحس نتيجة لحتميته التي لا ترحم ، بأنه عنصر غريب عدائي مناجز ، زد على ذلك ان الارادة البشرية للفهم تسعى أبداً لتسجن كل غامض ومبهم داخل قمقم الاسم .

ان هذا التحول من المستقبل الى الماضي لأمر يستعصي على الادراك ، ولذلك فان للزمان دائماً ، في تعارضه والفراغ ، غموضاً مُحبِطاً ظالماً ، لا يستطيع معه أي انسان جدي أن يتقي شره تماماً .

ان الرعب من العالم هو لا شك ، أخصب الأحاسيس الاولية ابداعاً وخلقاً ، والانسان ليدين لهذا الحس باعمق الاشكال وانضج الصور وأكملها ، وانني لا أعني فقط صور حياته الباطنية واشكالها ، بل انما أعني ايضاً صور الحضارة واشكالها الخارجية المتعددة الانواع تعدداً غير متناه والتي تعكس هذه الحياة .

والرعب من العالم أشبه بنغم سري لاتستطيع كل أذن أنتدركه، لكنه ينساب مع هذا ، من خلال شكل لغة كل عمل فني أصيل ، ومن كل فلسفة باطنية ،ومن كل عمل هام خطير،وبالرغم من ان اولئك الذين تستطيع آذانهم

أن تدركه هم قلة القلة ، إلا أن هذا النغم تلف تموجاته حول جذر القضايا الرياضية العظمى ولا يستطيع غـــير الانسان الميت روحاً ، انسان المدن الخريفية ، انسان بابل حمورابي ، وانسان الاسكندرية « البطلمية » وانسان بغداد المسلمة ، وانسان باريس وبرلين اليوم،بالاضافة الى السفسطائي ،والمادي والدارويني ، أن يعجز عن سماعه او أن يتجنب سماعه بواسطة اقامته لنظرة علمية عالمية مفضوحة الاسرار ، بين ذاته وكل عنصر غريب عنه .

ولما كان الحنين يشد نفسه الى ذاك الشيء ما (Some thing)الهبائـــي المستعصي على اللمس ، والمستوعب لمظاهر ذات الف شكل وشكل ، مظاهر يستوعبها اكثر مما تشير هي اليه ، لذلك فان كلمة « الزمان » (وهكـــذا أيضا الشعور الأولي « الرعب ») تجد التعبير عنها في رموز الامتداد الذهنية المفهومة الوجيزة ، ولذا نجد أن كل حضارة ، تعي (كل واحدة منها وفـق اسلوبها) التعارض بين الزمان والفراغ ، بين الاتجاه وبـين الامتداد ، ويكمن الاول وراء الثاني ،كما تتقدم الصيرورة ما قد صار .ان الحنين هو الكامن وراء الرعب ، وهو يناسبه ويلائمه وليس العكس .

فالاول لا يخضع للعقـل ، بينما أن الثاني هو خادم العقل وعبده ، ودور الأول تحدده الخبرة والتجربة ، بينما أن دور الثاني تحدده المعرفة وعيشه.ولقد عبرت اللغة المسيحية عن التعارض بين الشعورين بالعالم (الحنين اليه والرعب منه) بالجملة التالية :

« فلتخف الله ولتحبه ! »

ان داخل نفس جميع أبناء الجنس البشري البدائي ، كما هي حال الطفولة المبكرة جداً ، شيئا ما يحرض على ايجاد وسائـل للتعامل مع القوى الغريبة لعالم الامتداد ومعالجة أمرها ، وهذه القوى تؤكد ذواتها باصرار وعناد في الفراغ وخلاله ، أما السيطرة عليها أو لجمها او تهدئتها او معرفتها ، فإن هذه الأمور في نهاية المطاف هي أمر واحد لا يختلف أحدها عن الآخر .

لقد كان الانسان في العهود الصوفية البدائية يسلك الى معرفـة الله سبيل

التضرع والمناشدة ، ويسعى كي يرضى عنه ويجاهد كي يمتلكه باطنا ، وكان يحقق هذه الأمور بواسطة استخدام وسائل كلمـــة هي الاسم » (Name) الـ « Nomen »[١] وهذه الكلمة تشير الى كلمة أخرى هي (Numen)[٢]، وبواسطـة الممارسات الطقوسية والتعبد لقوة سريـــة ، ولكـن أشد اشكال هذاالدفاع (عن النفس أمام هذه القوى الغريبة مراوغة وجبروتـاً ، انما يتمثل في المعرفة السببية المنهاجيـة التي تعبر عن نفسها بتحديدهـا للتخوم بواسطة الاشارة والرقم . ويصبح الانسان انسانا مكتملاً عندمـا يكتب لغة ، وحينما تنضج المعرفه فتتألق ثمارها كلمات،عندئذٍ تتحول مادة الانطباعات الهيولية داخل نفسها فتصبح طبيعة (Nature) لهـا قوانين تتوجب عليها اطاعتها ، ويمسي العالم داخل نفسه عالماً لنا .

ان الرعب من العالم لا يهدأ إلا عندمـا يقوم شكل اللغة الفكري بطرق النحاس ليصنع منه اوعية يأسر الغامض داخلها ويسجنه ويجعله واضحـاً مفهوماً ، وهـــذا العمل هو بالواقع مغزى فكرة « التابو »[٣] (Taboo) وفحواها ، و « التابو » تلعب دوراً حاسماً وخطيراً في الحياة الروحية لجميع ابناء البشر البدائيين ، وذلك بالرغم من ان محتوى هذه الكلمة يبلغ من البعد عن اذهاننا حداً لا نستطيع معه ان نترجمها الى كلمة أخرى من كلمات لغات الحضارات الناضجة .

ان الارهاب الأعمى ، والرعب الديني والتوحيـــد العميق والكآبة ، والبغضاء والدوافع الغامضة التي تدفع بنا كي نقترب ، ونخوض الغمرات ، أو نفر ، ان كل هذه الأحاسيس الناجزة التكوين لنفس ناضجة، تكون في مرحلة

---

(١) Nomen اسم يدل على الفخذ الذي يشتمل على العائلات تنحدر من صلب واحد لكنه لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الذكور من افرادها . ـ المترجم ـ

(٢) Numen دين روماني يؤمن بوجود روح إلهية مسيطرة على العالم . ـ المترجم ـ

(٣) نهي مقدس عن اتيان اعمال معينة او استعمال كلمات واشياء معينة ، قالت بهذا النهي الديانات البدائية ـ المترجم ـ

الطفولة مشوشة ملوثة داخل الحيرة الرتيبة .

ان لكلمة التضرع معنيين ، متلازمين هما الربط والمناشدة ، وهذان المعنيان قد يساعداننا على إيضاح مغزى عملية التصوف التي تجعل من الشيء الغريب الجبار في نظر الانسان البدائي « تابو » ، فالرعب المُبجّل لما هو مستقل بذاته عن الانسان ، او فالاشياء المنتظمة والمقررة وفق قانون ، أو قوى العالم الغريبة ، هو النبع الذي تنبع منه كل الاعمال المتزايدة ، فرداً ومجموعاً .

ولقد تجسد هذا الشعور (الرعب) في الازمنة المبكرة في الزخرفة والاحتفالات العملية والطقوس الدينية الشاقة ، وفي قوانين التزاوج الناظمة القاسية ، ولقد أصبحت هذه التشكيلات الآنفة الذكر ، بالرغم من احتفاظها باطناً بطابع أصلها وحفاظها على مميزات التصدع والربط ، وذلك حينما بلغت الحضارات العظمى ذراها ، أقول أصبحت شكلاً مكتملاً لعوالم فنون وديانات وعلوم متعددة ، لكنها أصبحت قبل كل شيء شكلاً مكتملاً للفكر الرياضي . أما المنهاج المشترك بين هذه التشكيلات كلها (وهو الوسيلة الوحيدة التي تعرفها النفس للتحقق) فانما هو الرمز إلى الامتداد وإلى الفراغ أو إلى الاشياء . وهذا ايضاً (الرمز الى) نجد له مثيلاً في مفاهيم الفراغ المطلق الذي يتخلل فيزياء نيوتن ، وفي قاعات الكاتدرائية الغوطية والمساجد المغربية ، وفي اللانهاية اللوحية المتبدية في رسوم رمبراندت ، وفي عوالم أنغام رباعيات بيتهوفن المظلمة ، وفي أحجام يوقليد البولوهدرونية (المتعددة الزوايا والاضلاع) وفي النحت « البرثوثنوني » . وفي اهرامات مصر القديمة ، وفي نيرفانا بوذا ، وفي ترفع تقاليد البلاط في عهود سسوسترس » ويوستنيان الاول ولويس الرابع عشر ، وفي فِكَرَ (جمع فكرة) اشيل وبلاطنيوس ودانتي ، وفي عالم التقنية الحديثة المشتمل على طاقة فراغية .

ولنعد الآن الى بحث موضوع الرياضيات لقد كانت نقطة الانطلاق لكل عمل اشتقاقي (Formative) تتمثل ، كما سبق لنا أن رأينا، في تنظيم «الـصُّير» كما هو موجود ومرئي وقابل للقياس وللاحصاء . أما الحس الغربي ، الغوطي، بالشكل فانما هو حس مخالف تماماً للحس الكلاسيكي ، إذ أنه ينبع من نفس لا يقيدها قيد ولا يحدها حد ، نفس ذات ارادة قوية طليقة بعيدة المدى اختارت الفراغ المجرد اللامحدود وغير المحسوس شعاراً لها . ولكن علينا ألا ّ نُقاد لنعتبر أن رموزاً كهذه هي رموز غير مشروطة ، فهي بالعكس تماماً مشروطة ، ومشروطة بدقة ، انها جديرة بان يُنظر اليها على انها ذات جوهر وصحة مطابقين لها .

ان كوننا (Universe) ذا الفراغ اللامتناهي والذي نعتبر وجوده فوق كل نقاش وجدل بالنسبة الينا ، لم يكن موجوداً وقائماً في نظر الانسان الكلاسيكي ، ولم يكن حتى بالامكان عرض مثل هذا الكون عليه . ومن جهة أخرى فان الكون الاغريقي الغريب على اسلوب تفكيرنا كل الغرابة (ومن الجائز أننا اكتشفنا هذه الحقيقة منذ طويل زمن) كان أمراً غنيا عن البيان بالنسبة الى الانسان الاغريقي . ان الحقيقة اذن هي أن الفراغ اللامتناهي لفيزيائنا هو شكل يتألف من عناصر بالغة الضخامة في عددها وتعقيدها ، وهذه العناصر تُنتحلُ انتحالاً مقدراً مُضمَرا ، وقد خرجت الى ميدان الوجود بوصفها فقط صورة وتعبيراً عن نفسنا، (Soul)وهي واقعية وضرورية وطبيعية بالنسبة الى نمطنا في الحياة الواعية .

ان التطورات البسيطة هي دائما اشد التطورات صعوبة . وهي بسيطة في أنها تشتمل على كمية ضخمة من الامور التي لا تستعصي فقط على العرض عرضاً كلامياً ، انما هي ايضاً لا تحتاج حتى الى الافصاح عنها ، لانها ترسو بالنسبة الى جماعة معينة من الاشخاص داخل البديهة ، وهي صعبة ايضاً ، لان محتواها

الحقيقي يستعصي ، في حد ذاته ، تماماً ، على ادراك الشخص الغريب .

ان تصوراً كهذا يبدو فوراً سهلاً وصعبا ، هو المعنى الغربي المميز لكلمة « فراغ » .

ان جميع رياضياتنا ابتداء من ديكارت فما بعده، قد كُرِّست الترجمة هذا الرمز الديني العظيم برمته ، ترجمة نظرية ، زد على ذلك أن هدف كل فيزيائنا ابتداء من « جليليو » فما بعده ، هو هدف مطابق مماثـــل لهدف رياضياتنا الآنف الوصف ، لكن محتوى هذه الكلمة (الفراغ) كان مجهـــولاً تماماً من الرياضيات والفيزياء الكلاسيكيتين .

وهنا ايضاً تلقي الاسماء الكلاسيكية الموروثة عن الأدب اليوناني والـتي لا تزال متداولة بين الناس ، الأقنعة عن وجوه الحقائق . فكلمة « الهندسة » تعني فن القياس ، وكلمة « الحساب » تعني فن العد، ولقد خرجت الرياضيات الغربية منذ طويل زمن ، من نطاق التعريفين السابقين الذكر، لكنها لم تستطع ان تتدبر أسماء جديدة لعناصرهـا الخاصة ، وذلك لأن كلمة « التحليل » كلمة لا تفي بالمراد أبداً .

ان الرياضيات الكلاسيكية تبدأ وتنتهي بالاهتمام بخاصيات أجسام افراديـة وسطوح حدها ، وهكذا فانها تدخل ، بصورة غير مباشرة ، في دائرة اهتمامها المقاطع المخروطية والاقواس (الخطوط المنحنية) الارفع رقيـاً . بينما نحن ، من جهة أخرى، لا نعرف سوى العنصر الفراغي التجريدي للنقطة، (Point) وهذا العنصر يستعصي على النظر والقياس والتسمية ، لكنه يمثل ، ببساطة ، مركزاً للاستدلال ، زد على ذلك ان الخط المستقيم هو في نظر الاغريق حـد قابل للقياس ، بينما هو في نظرنا يشكل « كونتنيوم » لا متناهياً من النقاط . ويصور « ليبنتز » مبدأه في اللانهائي الصغر ، فيورد الخط المستقيم كوسيـلة تحديد ، والنقطة كوسيلة تحديد أخرى لدائرة نصف قطرها غـير متناهٍ في طوله ، أو دائرة أخرى نصف قطرهـــا لا نهائي في قِصَره . لكن الدائرة كانت في نظر الانسان الاغريقي مستوى ، وكان كل ما يهمه من امرها هو ان

يدفع بهذا المستوى الى حال يجعله قابلاً للقياس ، وهكـــذا اصبح تربيع الدائرة ، بالنسبة الى العقل الكلاسيكي ، المشكلة العليا للنهائبي .

ولقد بدا للعقل الكلاسيكي ان أشد معضلات شكل العالم تعقيـداً تتمثل في تبديل سطوح محددة بخطوط منحنيـة ، الى مستطيلات ، شريطة ان يحافظ على أحجامها ، كي يجعل مثل تلك السطوح قابلة للقياس ، امـا نحن ، من جهة أخرى ، فلقد تعودنا ، وهذا ليس بأمرٍ ذي أهمية خاصة ، على ان نعرض الرقم (π) بوسائل جبرية ، دون ان نكترث أو نأبه بأيـــة صورة هندسية .

ان الرياضي الكلاسيكي لا يعرف سوى ما يراه ويدركه . لذلـك تنتهي علومه حيث ينتهي مدى رؤيته المُعَرّفة والمقررة ، وهذه الرؤيـــة تشكل كامل ميدان فكره . بينما ان الغربي قد انطلق ، حالما نفض عنه شباك التحيز للكلاسيكية ، الى ميدان تجريدي مطلق يحتوي على العديـد من متضاعفات (Manifolds) الابعاد التي نعبر عنها بالحرف N ، ولم يعد بهـذا رهين سجن الابعاد الثلاثة ، وبذلك أصبح ما يُسمى بالهندسة قادراً دائماً ، وعليه ان يعمل دائماً دون ما حاجة الى مساعدة أي من الأمور المعلومة .

وعندما ينطلق الانسان الكلاسيكي ليعبر عن حسه بالشكل تعبيراً فنياً ، فانه يحاول بواسطة الرخام والبرونز ، ان يعطي الرقص او شكل الانسان المصارع ، ذاك الوضع Pose او الموقف حيث تصبح فيها معـــاني السطوح ومحيطات الشكل وتناسبها بمتناول الفهم ؛ بينما ان الفنـــان الغربي الاصيل يغمض عينيه ويشرد في ميدان الموسيقى المعدومـــة الجسد ، حيث يقوده التناغم والبولوفوني [1] الى صور تقع وراء كل حس وتتسامى فوق كل امكانات التعريف البصري . ويكفي للمرء ان يفكر بما كانت تعنيه كلمـــة شكل في مفهوم المثّال الاغريقي ، وبما كانت تعنيه الكلمة ذاتها للموسيقي البـــلوفوني

الموسيقى المتعددة الاصوات : Polyphony

الشمالي ، عندئذ يتضح التعارض بين العالمين ، الكلاسيكي والغربي ، ويتبدى الخلاف بين رياضياتها جلياً واضحاً . لقد كان الرياضيون الاغريق يستعملون دائماً الكلمة (. . .) للتعبير عن ذاتياتهم ، تماماً كما كان المحامون الاغارقة يستعملونها الى اشخاص مميزين عن الاشياء . (. . . .) لذلك فان الرقم الكلاسيكي ، التكاملي منه والعيني ، كان يسعى بالضرورة لربط ذاته بولادة الانسان المتجسد . فالرقم « ١ » مثلاً من الصعب حتى الآن ادراكه كرقم واقعي ، بل انما بالاحرى هو كـ (...) ، المادة الاولية لسلاسل رقمية ، وأصل جميع الارقام الحيوية ، ولذلك فهو [1] اصل كل الاحجام والقياسات والشيئية .

لقد كانت الاشارة الرقمية ، في المجموعة الفيثاغورية للرقم هي الرمز ايضاً لرحم الام ، اصل كل حياة . ولذلك صنف العدد الاحادي — ٢ — ، هو مضاعف الرقم — ١ — ذكراً وأعطي اشارة هي اشارة العضو التناسلي للذكر ، واخيراً فان العدد — ٣ — ، هذا العدد المقدس لدى الفيثاغوريين ، كان يشير الى مواقعة الرجل للمرأة ، اي الى عملية التكاثر والتفريخ . اما الاستهواء الشهواني الواضح بسهولة في الجمع (+) والضرب (×) (وهما العمليتان الوحيدتان لمضاعفة التكاثر ، والتفريخ ، وهذا امر مفيد للانسان الكلاسيكي) فانهما قد اعطيا اشارة (+)(×) هي مركب للاولين .

والآن فاننا لنسلط ضوءاً جديداً كل الجدة على الخرافات التي اشرنا اليها سابقاً ، الخرافات المتعلقة بانتهاك حرمات الاشياء المقدسة وتدنيسها حينما نمزق القناع عن اللامعقول .

ان اللامعقول ، (والذي نعبر بلغتنا عنه باستخدام كسور عشرية غير متناهية ،) قد استلزم تدمير نظام عضوي جسدي تناسلي وضعته الالهة .

---

(١) رأينا ان نترجم الكلمة الالمانية Dinglichkeit بالشيئية ، بينما ترجمها المترجم الانكليزي «Materiality » بالصيرورة مادياً . وقد استعملنا النقاط مكان الالفاظ اليونانية التي ليس لها مرادف باللغات الاوروبية او العربية .

ولا شك بأن الاصلاحات الفيتاغورية التي طرأت على الدين الكلاسيكي، كانت نفسها مستندة الى مذهب الالهة ديمتر [1] ، وديمتر ، هي شبيهة بالأرض الأم ، وهناك علاقة عميقـة بين التبجيل الذي تدفعه لهذه الإلهة وبين المفهوم المبجِّل للارقام .

وهكذا اصبحت الكلاسيكية تدريجياً حضـارة الصغار . ولقد حاولت الروح الابولونية ان تقيد الأشياء في الصير ، بواسطة مبدأ الحدود المنظورة ، وكان «تابوها » (Taboo)مركزاً على الحاضر الآني وعلى الغريب الملازم له . وكان ما هو بعيد ، او غير منظور ، «غيرَ موجود » قولاً وفعلاً . وكان من عادة الانسان الاغريقي او الروماني ، ان يضحي لإله البلدة او المدينـة التي يمكث فيها او يقطن ، اما بقية الآلهة فكانت وراء مرمى بصره . زد على ذلك ان اللسان الاغريقي (اللغة الاغريقية) (ونحن سنشير دائماً ومرة بعد اخرى الى الرمزية الجبارة لظاهرات لغوية كهذه) لم يكن يملك كلمة فراغ، وهكذا فان الاغريقي كان يفتقر الى شعورنا بالصقع والافق والتبـــاشير والمسافات والغيوم ، ويفتقر ايضاً الى مفهوم الوطن المترامي الاطراف والذي يضم الى صدره امة عظيمة . فالوطن بالنسبة الى الاغريقي هوليس اكبر من تلك البقعة من الارض التي يستطيـع ان يراها من ابراج قلعة بلدته ، وكان كل ما يقع وراء مرمى بصر هذه الذرة السياسية ، غريباً عنه معادياً له من قمة رأسه حتى اخمص قدمـــه ، وقـد تمركز الخوف وراء مرمى ذاك البصر ، وتدفقت ، نتيجة له ، المرارة المنفرة للنفس ، لتنظيم علائـق هذه البلديات التافهة بعضها ببعض ولتدفع بكل منهـــا لتجاهد ضد الاخـرى ولتدمر الواحدة الثانية . إن « دولة المدينة » (Polis) هي اصغر اشكال الدول التي يمكن للعقل ان يدركها ، وسياستها بصراحة ، هي سياسة قصيرة النظر ، وهي لذلك تختلف عن سياستنا المعروفة « بالدبلوماسية الوزارية » والتي هي

---

(١) ديمتر – Demeter – الهة الارض والخصب والزراعة والاخصاب البشري عنـــد اليونان وحارسة الزواج ، وكان اسمها عند الرومان « سيريس » (Ceres) – المترجم –

سياسة اللامحدود . وشبيه لهذا الهيكل الكلاسيكي والذي تستطيع العين ان تستوعبه بلمحة واحدة من لمحاتها ، وهو والحق لشكل معماري جد اولي. (لاحظ لم يقل بدائياً – المترجم) فقد كانت الهندسة الكلاسيكيه أبتداءً من ارخيتاس حتى يوقليد ، تشغل نفسها بأعداد واجسام واحجام واشكال صغيرة تستطيع ان تتدبر امرها ، (شأنها في ذلك شأن المدرسة الهندسية المعاصرة التي لاتزال مستعبدة للكلاسيكية) ولذلك فان الهندسة الكلاسيكية بقيت لاتدري بالمصاعب التي تنجم عن تقرير ارقام ذات ابعاد فلكية ، والتي في كثير من الحالات لاتذعن للهندسة اليوقليدية ، ولولا ذلك لاستطاعت النفس «الأتيكية » المخاتلة المراوغة ان تتوصل الى بعض تصور لمسائل هندسية غير يوقليدية ، وذلك لأن نقدها لقاعدة المتوازي[1] المعروفة جداً ، والتي سرعان ما اثار الشك فيها معارضة ، مع أنه لم تشرح هذه القاعدة بأية طريقة من الطرق ، اقول ان نقدها ذاك قد اقترب بها حتى كادت تلامس الاكتشاف الحاسم . (الهندسة اللايوقليدية – المترجم –) لقد كرس العقل الكلاسيكي ، دون جدل ، كل امكاناته للصغير والقريب ، بينما ان عقلنا قد كرس نفسه لبحث اللانهائي وما وراء البصر . لذلك اخضع الغرب آليا جميع الافكار التي ابدعها او استعارها من الآخرين الى شكل لغة اللامتناهي ، وذلك قبل زمن طويل سبق اكتشاف حساب التفاضل الحالي . ولقد امتص المنهاج التحليلي الجبر العربي وحساب المثلثات الهندي والميكانيكا الكلاسيكية امتصاصاً بدهياً طبيعياً .

ان ، حتى الفرضيات الحسابية الابتدائية (لاحظ الفرضيات لا العمليات – المترجم) التي نقول عنها بانها « غنية عن الايضاح والبيان » مثلاً كالفرضية التالية :

$$٢ \times ٢ = ٤$$

تصبح اذا ما تأملنا فيها تأملاً تحليلياً مسائل ومعضلات ، ونحن لم نستطع

(١) انه بالامكان رسم خط مواز واحد فقط بواسطة نقطة معينة لخط مستقيم معين .

ان نجعل حل هذه المعضلات أمراً ممكناً إلا بواسطة الاستدلالات التي قدمتها إلينا نظرية المجاميع .

(Theory of Aggregates)

ولا شك بأن افلاطون وعصره كانا لن يريا في أمر كهـذا هلوسة فقط ، بل عقلاً لا رياضياً مغرقاً في غبائه ايضاً .

انه يمكننا ان نعالج الهندسة ، الى حد معين ، علاجاً جبرياً ، كما ويمكننا ايضاً معالجة الجبر الى الحد ذاته ، علاجاً هندسياً ، وهذا ما يعني ان باستطاعة العين ان تغمض عليها جفنيها ، أو بمقدورها ايضاً ان تراقب وتحكم . ولنأخذ لانفسنا البديل الاول ، ولنعطِ الاغريق البديل الثاني ، عندئـذٍ نرى ان ارخميدس قد لامس بمعالجته البديعة للاشكال الحلزونية بعض حقائق عامة هي جد اساسية بالنسبة الى منهاج « ليبنتز » التكاملي المحدَّد ، لكن عملياتـه بالرغم من اصطناعها مظهراً حديثا لهـا ، تخضع للمبادىء الستريومتريكية ، وفي مثل هذه الحالة ، بمقدورنا ايضاً ان نقول بان رياضياً هندياً قد توصل الى شيء من نتيجة ما لمعادلات في حساب المثلثات .

- ١٣ -

وينشأ عن هذا التعارض الجوهري بين الارقام الكلاسيكية والارقـام الغربية ، اختلاف جذري في الترابط الذي يشد العنصر الواحد الى الآخر ، في كل من العالمين الرقميين ، فرباط الاحجام يسمى تناسباً ، أمـا رباط النسب فانما هو مُستوَعب داخل تصور الوظيفة . ان أهمية هاتين الكلمتين (تناسب والوظيفة) لا تقتصر على الرياضيات بالذات ، بل إنهما بالغتا الأهمية ايضاًبالنسبة للفنون المتحالفة ، فن النحت والموسيقى . وبغض النظر تماماً عن دورالتناسب في تنظيم أجزاء التمثال الفردي ، فان الاشكال الفنية للتمثال ، والنموذجية في كلاسيكيتها ، التضريس والنقش ، تسمح بتضخيم او تصغير المقياس ، (Scale)

(وهذه كلمات لا معنى لها اطلاقـــا في الموسيقى) كما نرى ذلـــك في فن الاشكال حيث تختزل مواضيعها مقاسات أصولهـــا الحية ، أما في ميدان الوظيفة ، فانما الحال هي على عكس ما ذكرت تماماً ، إذ أن لفكرة تحول المجموعات الأهمية الحاسمة ، ولا شك أن الموسيقي سيوافق دون ما اعتراض على أن فِكَراً مشابهة لتلك الفكرة تلعب دوراً أساسيا في نظريـــة التأليف الموسيقي الحديث . ولست بحاجة إلا الى أن أشير الى اجمال اشكال الموسيقى الجوقية في القرن الثامن عشر ، والمعروف باسم :

« (1) Tema con Variazioni »

أن التناسب يفترض الثبات ، بينما أن التحول يفترض تبـــدل الأصول ، ولنقابل مثلاً بين تطابق نظريات يوقليد والـــتي يعتمد بالواقع برهانهـــا على النسبة المفترضة

1 : 1

وبـــين الاستدلال الرياضي الحديث على النسبة ذاتها ، بواسطة الوظائف الزاوية (Angular) .

– ١٤ –

ان ألفا (A) واوميغا (Ѵ) في الرياضيات الكلاسيكيـــة هي تركيب ، (لاحظ هي وليست هما – المترجم) (تركيب يشتمل في معناه الواسع على الحساب الابتدائي) أي انه نتاج شكل واحد منظور حاضراً . ان الازميل هو ، في هذا الفن النحتي الثاني ، البوصلة . ونحن في البحث الوظيفي ، حينما لا يكون الموضوع نتيجة لطراز من حجم ، بل انما يكون نتيجـــة بحث في امكانات شكلية عامة ، فان احسن ما نصف به عندئذٍ نهج العمل هو انـــه

(١) الموضوع ضد التبدلات . وعلى أساس هذا المبدأ تؤلف الموسيقى السمفونية – المترجم

اجراء تأليف يماثل مماثلة قريبة للتأليف الموسيقي. زد على ذلك أننا نقابل في نظرية الموسيقى عـدداً كبيراً من الفِكَر (المفتاح ، تركيب الاشارات ، وتركيب الالوان) التي نستطيع ان نستخدمهـا مباشرة في الفيزياء ، ونحن لن نكون بحاجة إلا الى أضيق جدل حينما نقرر اننا نوضح بعملنا الآنف الذكر الكثير من العلاقات .

ان من طبيعة كل تركيب ان يؤكد المظاهر ، ومن طبيعة كل عملية ان تنكرها ، وهكذا فان الاول يجسد ما هو معين بصرياً ، بينما ان الثاني يذيبه ، وهكذا نلتقي مرة اخرى بتعارض آخر بـين نوعي الرياضيات ، فالرياضيات الكلاسيكية ، رياضيات الاشياء الصغيرة تعالج الحال الفرديـة الصلدة وتنتج تركيباً هو بيضة الديك (الاول والأخير) . بينما ان رياضيات اللانهائي تعالج مراتب كاملة من الامكانات والاحتمالات الشكلية ومجموعات من الوظائف والعمليات والمعادلات والاقواس (الخطوط المنحنية) وتقوم بعلاجها كلها بعين لا ترقب ما قد يكون لهذه من نتيجة ، بل انما ترقب سياقهـا ومجراها .

لقد اخذت ، طيلة القرنين السابقين ، فكرة مورفولوجيا عامة للعمليات الرياضية تنمو وتتشكل (مع ان الرياضيين المعاصرين يجـدون من الصعب عليهم ادراك هذه الحقيقة) ونحن نملك كل المبررات في اعتبارنا لهذه المورفولوجيا الجديدة ، المعنى الحقيقي للرياضيات الحديثة ككل . وهذا كله ، كما سندرك بوضوح اكثر فأكثر ، هو ظاهرة من ظواهر ميل ملازم للفكر الغربي والخاص بالروح الفاوستية وحضارتها فقط ، لا غير .

ان الاكثرية الساحقة من المشاكل التي تشغل رياضياتنـا ، والتي تعتبر مشاكلنا الخـاصة ، كما كان تربيـع الدائرة يعتبر مشكلة الاغريق ، هذه المشاكل التي تبدو مثلاً في الابحاث الدائرة حول التقارب بين سلاسل لا متناهية (كوتشي) وحول تحول التكاملات الاهليلجية والجبرية الى وظائف دورية متكاثرة ، (آبل وغاوس) اقول ان هذه الاكثرية الساحقـة من المشاكل

كانت ستبدو للغابرين الذين كانوا يستهدفون دائماً نتائج كمية بسيطة ومقررة ، بمثابة عرض لمهارة غامضة مبهمة . والحق ان عقول العامة المعـاصرة لا تزال تنظر اليها حتى اليوم نظرة الغابرين ذاتها . وليس هنـــاك من شيء بعيد عن العامة كالرياضيات الحديثة ، وهي ايضاً تحتوي على رمزيتها البعيدة بعداً غير متناه عن المسافة . ان جميع انجازات الغرب العظمى ، ابتداءً من الكوميديا الالهية حتى « بارسيفال » هي غير مألوفة او شائعة لدى العامة ، بينما ان كل شيء كلاسيكي من هوميروس حتى مذبح « برغامم » كان على ارفع درجة من الشهرة والصيت .

- ١٥ -

وهكذا وأخيراً ، فان كامل محتوى الفكر الرقمي الغربي يركز نفسه على مشكلة الحد للرياضيات الفاوستية ، والتي هي مفتاح اللانهائي ، هذا اللانهائي « الفاوستي » الذي يختلف اختلافاً كليا عن الفِكـَر العالميـة لكل من العرب والهنود . ومهما كان الزي الذي يبدو به الرقم ، أكان سلاسل غير متناهية أم أقواساً أم وظائف) في حالة معينة خاصة ، فان جوهر (الرقم) هـو نظريةُ الحد (Theory of limit) ، وهذا الحد يمثـل التعارض المطلق للحد الذي يتمثل في المشكلة الكلاسيكية الماثلة في تربيع الدائرة . ولقـد قامت الفرضيات اليوقليدية الشائعة ، حتى خلال القرن الثامن عشر ، بطمس المعنى الحقيقي لمبدأ التفاضل . ان فكرة الكميات غير المتناهية في صغرها ، كانت كما يجوز لنا أن نقول ، بمتناول اليد ، ومهما بلغت المهارة في معالجتها آنذاك ، فان هذه المعالجة لم تكن تخلو أبداً من أثر يطبعها به الثبات الكلاسيكي ، أثر يجعلها شبيهة بالأحجام ، مع أنها لو قدر لها أن تعرض على يوقليد نفسه لمـا كان باستطاعته أبداً أن يتعرف عليها أو ان يقبل بها وهـي على مثـــل هذه الحال .

وهكذا فان الصفر (٠) هو رقم ثابت كامل في « الكونتنيوم » الخطي الممتد من + ١ ألى — ١ ، ولقد اصطدم « اويلر » بعقبــة كؤود ، كما اصطدم بها غيره من بعده في بحثه التحليلي ، حينما عالج التفاضل بوصفه صفرا. ولم نستطع أن ننفض عنا هذا الأثر من الحس الكلاسيكي بالرقم نفضاً نهائياً الا في القرن التاسع عشر ، وذلك عندما أرسى « كوتشي » بايضاحاتــه المعرفة الاكيدة لفكرة الحد ، حساب التفاضل والتكامل اللامتناهي على أسس منطقية.

ان الخطوة الفكرية التي خطوناها من الكمية غـير المتناهية في صغرها الى الحد الادنى لكل حجم ممكن في تناهي صغره ، هي وحدها التي قادتنا الى مفهوم رقم يتذبذب تحت رقم معين ليس هو بالصفر (٠) ولم يعد لرقم من هذا النوع أية خاصة من خصائص الحجم مهما كان شكلها او لونهـا ؛ وهكذا أخذ الحد أخيرا يعرض نفسه في نظرية ، ولم يعد الحد بعدذاك الشيء المقارب الى ، بل انما اصبح المقاربة نفسها ، أصبح السياق ، أصبح العملية ذاتهـا . وهو ليس حالاً بل انما هو علاقة .

وهكذا ، وبواسطة هذه المعضلة الحاسمة في رياضياتنا أصبحنا فجأة نرى أي حد تاريخي بلغه دستور النفس الغربية .

- ١٦ -

ان تحرر الهندسة من المنظور ، وتحرر الجبر من تصور الحجم ، واتحادهما معاً اتحاداً لا يتقيد بجميع محدوديات الرسم والعد ، انما هو التركيب العظيم الذي ابدعته نظرية الوظيفة . وهذا لا شك كان السبيل العظيم الذي شقــه الفكر الرقمي الغربي . فلقد انحــل الرقم الكلاسيكي الثابت المتحجر في الرقم المتحول المتغير . واصبحت الهندسة هندسة تحليليــة واذابت جميع الاشكال المتحجرة . وحلت محل الاجسام الرياضيات التي كانت منها وبواسطتهــا

يستحصل على القيم الهندسية الصلدة الصارمة ، اقول حلت محل هذه العلاقات الفراغية التجريدية ، التي لم تعد في النهاية قابلة للتطبيق على اية ظاهرة حسية حاضرة . ولقد بدأت هذه تستعيض عن اشكال يوقليد البصريـــة بالمراكز الهندسية المستندة الى نظام مماثل في مقامه لذاك ، وذي « أصل » (Loci) جرى اختياره بصورة تعسفية . ومن ثم اخذت تختزل الموضوعيـــة المفترضة لوجود الموضوع الهندسي حتى تبلغ بها تلك الحالة الواحدة،حيث يجب ان لا يطرأ فيها على المنهاج المماثل في مقامه لذاك ، والمختار اي تعديل خلال العملية (التي هي ذاتها عملية تعادل وليست بعملية قياس) .

ولكن سرعان ما اعتبرت هذه الأبعاد الاحداثيات قيما مجردة وبسيطة ، لا تكرس نفسها للتحديد تقريراً ، كما تكرس ذاتها لتمثل وتضع الحلول محل النقاط بوصفها عناصر فراغية .

ان الرقم وهو حد الاشياء في الصير ، لم يعد يعرض ، كما كان يعرض في السابق في صورة شكل، بل انما أصبح يعرض عرضاً رمزياً في صورة معادلة. فلقد بدلت الهندسة « معناها » ، واختفى المنهاج المماثل في مقامه ، كتصوير ورسم ، وأصبحت النقطة مجموعة رقمية كاملة التجريد. ونحن نجد هذا التحول الباطني للهندسة المعمارية من عصر النهضـــة الى العصر « الباروكي » في بدع ميخائيل انجلو و « فغنولا » . فلقد اصبح حال الخطوط المنظورة المجردة في واجهتي المحل والكنيسة ، كحالها في الرياضيات ، بلهاء عقيمة . وحل محل الابعاد الاحداثية الواضحة التي نراها في نظام صف الاعمـــدة الرومانية - الفلورنسية ، وفي طراز طوابق العمارات ، اقول حل لا نهائي الصغر محلهـا وجاء حلوله دفقاً فخمـــاً من العناصر ، ومن الأقراص و « الخرطوش » ، وهكذا ذاب عنصر الانشاء في عنصر الزخرفة (الديكور) ، (ونحن اذا ما أردنا ان نعبر عن هذا العمل باللغة الرياضية نقول ذاب في العنصر الوظيفي ، فالاعمدة وانصافها المجتمعة في تشكيلات ومجموعات ، تعطل الواجهات وتجتمع وترفضُ ثانية قلقة متبرمة . وسطوح الجدار والسقف والطبقة ، هذه السطوح

المستويــــة تذوب في ثراء من انجازات معجون الرخام والزخارف ، وتختفي لتشرق في ارتجاج الضوء والظل . فلقد أصبح الضوء نفسه ، نتيجــــة للدور الذي خصه بــه عالم الشكل « البروكي » الناضج (مثلاً) في المرحـلة الممتدة من برنيني (١٦٥٠) الى الفن « الروكوكي » في مدن « درسدن وفينــــا وباريس » ، اقول أصبح في جوهره عنصراً موسيقياً ، فبناء « تزفنجر [١] » في درسدن هو لا شك سيمفوني كاملة. وهكذا نرى ان الفن المعماري في القرن الثامن عشر يتطور والرياضيات منذ ذاك القرن ليصبح عـالم شكل موسيقي الطباع .

- ١٧ -

لقد كان من المحتم على رياضياتنا ان تصل في الوقت المناسب الى نقطة تجعل النظرية والنفس معاً تحسان لابحدود الشكل الهندسي المصطنع فقـــط ، بل ايضاً بحدود الشكل المنظور ذاته ، بأنهـــا حدود بالواقع والفعل ، حدود تشكل عقبات في طريـــق التعبير ، الذي لايمكن له ان يعكس ، عـــن الإمكانات والاحتمالات الباطنية . وبكلمة اخرى اقول ، النقطة التي بدأ فيها المثل الاعلى لامتداد التسامي صراعه الاساسي ضد محدوديات الادراك الحسي الفوري . فالنفس الكلاسيكيــة كانـــت تخضع ، بالرغـــم من الاعتزال الافلاطوني والرواقي ، للحس الشهواني (كما يرينا المعنى الشهواني المستتر وراء الارقام الفيثاغورية) ، لذلك فانها كانت تحس برموزها اكثر بكثير من ان تعمل على بعث هذه الرموز من باطنها . لذا فان الجسدي كان عاجزاً هنـــا ، وهناك عن التسامي عجزاً تامـــاً . ولكن حيث ان الرقم كما يفهم من الفيثاغوري يعرض جوهر معلومات (Data) فردية مميزية وقائمة بذاتها ، في

---

(١) بناء شيد في عهد الملك اغسطس الثاني عام ١٧١١ . – المترجم –

الطبيعة . الا ان « ديكارت » وخلفاءه كانوا يرون في الرقم شيئاً يتوجب عليهم ان يفتتحوه ويكتسحوه ويعتصروه ويغتصبوه ، وهو في نظر هؤلاء علاقة تجريدية ملوكية في عدم اكتراثها ولامبالاتها بجميع انواع المساعدات البصرية ، وهي قادرة على الاحتفاظ وحماية جوهرها من الطبيعة وفي كل الاحوال . ان ارادة القوة ، (ولنستعمل قاعدة « نيتشيه » العظيمة) ابتداء من العهود الغوطية المبكرة ، مرحلة الاداس[1] ، فالكاتدرائيات ، فالحروب الصليبية وحتى ابتداء من عهود الغزاة الغوطيين والفيكنغ ، أقول ان ارادة القوة قد اوضحت موقف النفس الغربية من عالمها ، وهذه الارادة تظهر ايضاً في الحيوية الحسية المتسامية ، في ديناميكية الرقم الغربي . لقد كان العقل في الرياضيات « الابولونية » خادماً للعين ، اما اليوم فلقد اصبح العقل في الرياضيات الفوستية ، سيداً لها ورباً . لذلك نرى ان الفراغ الرياضي المطلق، لا يمت من قريب او بعيد الى الكلاسيكية باية صلة او نسب ، بالرغم من ان الرياضيين لم يجرأوا ، باجلالهم العميق للتقاليد الاغريقية ، على ملاحظة هذه الحقيقة ، اذ انها شيء مختلف عن السعة غير المعينة ، سعة الخبرة اليومية والرسم المألوف ، ولم يتجرأ هؤلاء حتى على معرفة استدلالية « كنت » الفراغية ، مع انها بدت كمفهوم غير مبهم وأكيد . انها والحق لحقيقة تجريدية مجردة ومثل أعلى وعرض لنفس لن تقبل بالاكتمال ، نفس تقصر الوسائل الحسية أقل فاقل ، عن اشباعها ، نفس ستطرح أخيراً تلك الوسائل جانباً ، فالعين الباطنية قد استيقظت من غفوتها .

وهنا ولاول مرة ، فان اولئك الناس الذين فكروا تفكيرا عميقاً ، قد أرغموا على اعتبار الهندسة اليوقليدية ، التي هي الهندسة الحقيقية والوحيدة للبسيط في كل العصور ، على أنها مجرد فرضية وذلك اذا ما نظر اليها من وجهة نظر أرقى وأرفع . أما صحتها العامة كما نعرف ، منذ عهد « غاوس » فهي مستحيلة على البرهان اذا ما جوبهت بهندسات أخرى تقع خارج نطاق الادراك

---

(١) عصر الاناشيد البطولية ، ويقع بين القرن العاشر والقرن الثالث عشر . ـ المترجم

الحسي . ان الفرضية الخطيرة في هذه الهندسة التي تتمثل في قاعدة المتوازيات الفيثاغورية، هي مجرد زعم،نستطيع نحن بكل حرية أن نستبدله بزعم آخر. فقد نزعم،بالواقع ،أننا لا نستطيع أن نرسم من نقطة معينة أي خط موازٍ ، او نستطيع ان نزعم بانـه بمقدورنا ان نرسم خطين ، أو خطوطاً كثيرة أخرى موازية للخط المستقيم المعين،وجميع هذه المزاعم تقود كلها الى هندسات أبعاد ثلاثة لا يأتيها اللوم من خلفها أو قدامها .

ويمكننا ان نستخدم هذه الهندسات في العلوم الفيزيائية والفلكية ، وهي في بعض الحالات مفضلة على الهندسة اليوقليدية . وحتى أن النظرية القائلة بان الامتداد لا حد له (وهذا الامتداد أصبح لا حد له منذ عهد ريمن وعهد نظرية الفراغ المحدودب ، وعلينا أن نميز بين مصطلحي لا حد له وبين ما لا نهاية له) أقول إن هذه النظرية تتناقض والطابع الجوهري لكـل ادراك حسي فوري ، وفي هذه الحال فان هذا الأخير يعتمد على وجـود مقاومة خفيفة ، وهو نتيجة لذلك يملك بحد ذاته قيوداً مادية . لكن يمكن للمرء أن يتخيل مبادىء الحد التجريدية التي تتسامى بالاحتمالات المعرفة بصرياً لتدخل بها نطاق حس جديد كل الجدة . زد على ذلك انه يكمن داخل الفكر العميق وحتى في الهندسة الكارتية ، نازع يدفع به كي يتجـاوز الفراغ التجريبي ذا الابعاد الثلاثة ، حيث يعتبره حظراً غير ضروري على رمزية الرقم .وبالرغم من ان التصور لفراغ ذي أبعاد عديدة غفيرة،(ومن المؤسف أننا لا نجد كلمة أحسن من هذه لنصف بها الفراغ الآنف الذكر) قد امـد التحليل بأسس اوسع . الا ان الخطوة الحقيقية الاولى قد مشيت ، في اللحظة التي قطعنا بها علاقة القوى (وهي بالواقع اللوغرتمات) بالسطوح والاجسام المدركة حسيا ، واستطاع استخدام اللامعقول « والاسات » ان يدخل الى ميدان الوظيفة قيم علاقة عامة كاملة .

ولا شك بأن كل من يمتلك اي قدر من التفكير الرياضي يسلِّم بأننا قد اجـتزنا مباشرة مرحلة تصور a^3 كحد طبيعي اعلى الى مرحلة تصور a^n ،

وبهذا نفضنا من اذهاننا نهائياً الضرورة غير المشروطة لفراغ ذي ابعاد ثلاثة .

وحالما فقد العنصر الفراغي ، او النقطة ، آخر اثر بصري عليه ، واصبح بدلاً من ان يعرض على العين بوصفه مقطعاً في خطوط متساوية ، يعرض كمجموعة من ارقام مستقلة ثلاثة ، لم يعد هناك عندئذٍ من اعتراض ملازم على استبدال الرقم 3 بالرقم العام n . وهكذا تغير تصور الابعاد تغيراً جذرياً . فلم يعد يهدف الى معالجة خاصيات النقطة علاجاً عشرياً، مستنداً في ذلك الى مركزها في المنهاج المتطور ، بل انما اصبح يعرض كامل الخاصيات التجريدية لمجموعة رقمية بواسطة اي عدد يشاؤه من الابعاد .

ان المجموعة الرقمية المؤلفة من عدد n من العناصر المنتظمة المستقلة ، هي صورة للنقطة ، وهي تدعى النقطة . وبالمثل فان المعادلة التي يتوصل اليها منطقيا مما ذكرت ، تدعى بالمستوى (Plane) وهي صورة للمستوى . اما مجموع كل نقاط n من الابعاد فانما يدعى الفراغ ذا الابعاد n .

في عوالم الفراغ المتسامية هذه. والتي هي بعيدة كل البعد عن اي نوع من الانواع الحسية،توجد العلاقة التييتوجبعلىالتحليل ان يتحرى عنها ويبحثها ، والتي هي ، بصورة دائمة ، على وفاق ومعلومات الفيزياء التجريبية .

ان هذا الفراغ ذا المرتبة الارقى هو في كامله ملكية خاصة مميزة محصورة بالفكر الغربي . وذاك الفكر هو وحده الذي حاول ونجح في « الصير » وامسى ، نتيجة لذلك ، امتداد هذين الشكلين : ان تتضرع وان تربط ، هو ان تعرف « الغريب » بواسطة هذا النوع من وضع اليد او الاستيلاء او « التابو » .

والحق انه لم يكن بالامكان ، قبل وصول اجواء فكر رقمي كهذه ـ ومثل هذه الاجواء لا يتمتع بها الكثيرون من الناس ، بل القلة منهم ـ ان تكتسب مثلاً المناهج ذات الارقامالمفرطة في تعقيدها (Hypercomplex) (كرباعيات حساب التفاضل والتكامل للموجهات (The Quaternions of the calculus of vectors) اي معنى ، او كما يبدو لرموز غير ذات معنى كـ ∞ ، اقول

لم يكن بالامكان ان تكتسب كل هذه المعاني طابع شيء واقعي .

ووفق هذا فقط ، لا وفق اي منهاج آخر ، يجب ان يفهم ان الواقعية هي ليست فقط الواقعية الحسية ، (لاحظ لم يقل المحسوسة — المترجم) اذ ان الروحاني لم يعد محدوداً بالاشكال المدركة حساً عندما يضع فكرته موضع التحقق .

- ١٨ -

من هذه البداهة العظمى لعوالم الفراغ الرمزي ، انبثقت آخر ابداعات الرياضيات الغربية ، (تمدد ومخاتلة النظرية الوظيفية في مجموعاتها ، فالمجموعات هي مجاميع او تكتلات من الصور الرياضية المتجانسة) مثل كل المعادلات التفاضلية لطراز معين ، والتي هي في تركيبها وانتظامها مماثلة لاجسام « ديديكايند » الرقمية .وهنا تطالعنا عوالم نحس بهاعلى انها عوالم ذات ارقام جديدة كل الجدة ، مع انها لاتتسامى مطلقاً حسيا فوق العين الباطنية للوذعي الماهر .

ان المعضلة الآن هي ان نكتشف ، في مناهج الشكل التجريدية هذه ، عناصر معينة تبقى بالنسبة الى مجموعة من العمليات المعينة (مثلاتحول المنهاج) غير متأثرة به ، وهذا ما يعني انها تمتلك عدم التبدل او التحول ، ولنصف ما اوردناه آنفا باللغة الرياضية ، فنقول ان المسألة هي كما ادلى بها « كلاين » اذ قال :

هناك متضاعف (Manifold)ذو n من الابعاد (Space) ومجموعة من التحولات ،والمطلوب الان هوفحص اشكال المتضاعف من جهة خاصيات كهذه والتي لاتتبدل نتيجة لتحول المجموعة .

وببلوغ رياضياتنا الغربية هذه الذروة ، وباستنزافها لجميع امكاناتها الباطنية

وبانجازها لمصيرها بوصفه نسخة وتعبيرا وهو الاوضح تعبير عن فكرة النفس الفاوستية ، تنهي رياضياتنا تطورها بالطريقة ذاتها التي انهت وفقها الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثالث تطورها .

ان كلا من هذين العلمين (الرياضيات الكلاسيكية والغربيـــة) (وهما الوحيدان اللذان يمكناننا ، حـــتى اليوم من فحص التركيب الأساسي فحصاً تاريخياً) قــد انبجس من فكرة رقم جديدة كل الجـــدة ، فتجسد الاول فيثاغوروس ، وتجسد الثاني « ديكارت » . وكلاهما اتسع وامتد بكل روعة وجمال وبلغ مرحلة نضوجه بعد أن اصبح له مئة عام من العمر ، ثم ازدهر مده هي قرون ثلاثة من الزمن حيث انجز خلالها تركيب فكرته ، وفي لحظة انجازهما لرسالتيهما انتقلا كما انتقلت حضارتاهما الى المدنيـــة ، مدنية المدينة العالمية الكبرى . واننا سنوضح المغزى العميق لهذا التكافل والتضامن في الوقت المناسب ، اذ أنه يكفينا أن نقول الآن أن عهد الرياضيين العظماء قــد تصرم بالنسبة الينا ومضى ، وأن واجباتنا هي اليوم أن نصون ونجمع ونصفي ونختار ، فلقد حل الانشغال « الشاطر » بالتفاصيل ، هذا الانشغال الذي طبع الرياضيين الاسكندرانيين بطابعه في العهود الهيلينيـة المتـــأخرة ، محل الإبداع الديناميكي .

والمخطط التالي سيوضح ما أعنيه :

الرياضيات الكلاسيكية

١ — مفهوم رقم جديد

٥٤٠ ق.م تقريباً

الرقم بوصفه حجماً

(الفيثاغوريون)

(٤٧٠ ق.م.تقريباً : انتصار النحت على النقش على الحائط)

٢ — ذروة التطور المنهاجي

٤٥٠ — ٣٥٠

افلاطون ، أرخيتاس ، يودوكسوس .

(فيدياس وبراكستيلس)

٣ — الاكتمال الباطني وانجاز عالم الرقم لرسالته

٣٠٠ — ٢٥٠

يوقليد ، ابولونيوس ، ارخميدس

(ليسبّوس ، ليوخارس)

الرياضيات الغربية

١ — ١٦٣٠ ب.م تقريباً

الرقم بوصفه علاقة

(ديكارت ،باسكال ، فيرمت)

(نيوتن ، ليبنتز ١٦٧٠)

(١٦٧٠ تقريباً: انتصارالموسيقى

على الرسم الزيتي .)

٢ — ١٧٥٠ — ١٨٠٠

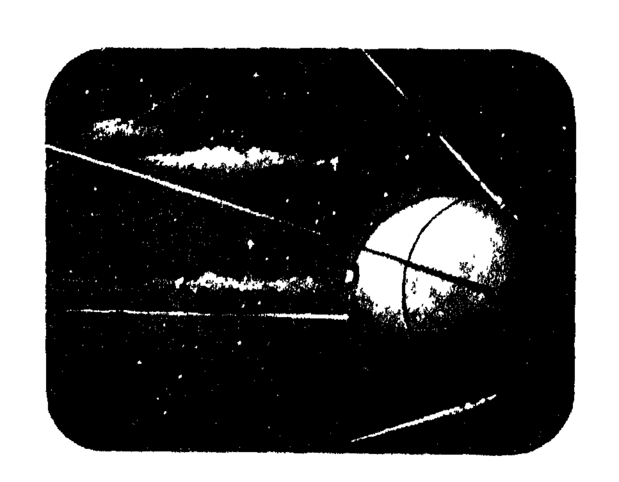
أُويلر ، لاغرانج ، لابلاس

(غلوك ، هايدن ، موزارت

٣ — ما بعد ١٨٠٠

غاوس ، كوتشي ؛ ريمن

(بيتهوفن)





الفصل الثالث

مشكلة التاريخ العالمي

— السيماء والمنهج —

وأخيراً ، أصبح بالامكان الآن ان نخطو الخطوة الحاسمة لرسم صورة للتاريخ ، صورة مستقلة عن وجهة النظر العرضية للمرحلة التي يعيش فيهاهذا او ذاك المراقب . زد على ذلك ، ومستقلة ايضاً عن شخصية المراقب نفسه ، الذي هو ، بوصفه عضوا ذا مصلحة في حضارته الخاصة ُمعَرَّض ، تحت تأثير نزعاته الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، لأن ينظم مواد التاريخ وفق نظرة محدودة «في الزمان والمكان» ولأن يرسم اشكالا اعتباطيّة يدخل مجالات التاريخ ضمن نطاقها قسراً وهي في نفس الواقع غريبة عن محتواها كل الغرابة . وما ظلّ مفقوداً حتى الآن هو التجرد عن المواضيع التي يدور حولها البحث . ولقد تحقق هذا التجرد منذ زمن بعيد بما يتعلق بالطبيعة مع أنه بالطبع كان سهل التحقيق نسبيا ، طالما أن الفيزيائي يستطيع بكل وضوح أن يرسم الصورة الميكانيكية السببية لعالمه دون أن يترك لشخصه أي أثر فيها

كأنه هو نفسه لم يكن له وجود فيـــه ابداً . وانه لامر جد ممكن أن نتخذ الموقف ذاته بالنسبة الى التاريخ . لكننا لم نكن لنعي هذا الامكان . ومؤرّخ اليوم إذ يتبجّح « بموضوعيته » يكشف بسذاجة وبطريقة لا شعورية عن تحيزه .

ولهذا السبب يحق لنا تماماً ان نقول (ولا شك ان هذا القول سيقال يوما ما) انه لم يقم احد حتى الآن بمعالجة التاريخ معالجة فاوستية وان التاريـــخ لا يزال يفتقر الى صورة فاوستية له . ونعني بهذا النوع من المعالجة ، معالجة تقف بقسط من التجرد يمكنها من التسليم بان كل « حاضر » ليس «حاضراً» الا عندما يتمتع المرء بقدرٍ كافٍ من الانعزال ، يجعله يعترف بان أي حاضر هو بالنسبة الى جيل معين من الناس ، وان عدد الاجيال لا حد له . وانه من الضروري ان ننظر الى « الحاضر » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة نظرتنا الى شيء متناهٍ في البعد ، ونظرتنا الى الغريب ، وان نعالجـه معالجتنا لحقيقة من الزمن لا تقل ولا تزيد في معناها عن اي حقبة اخرى في الصورة الكاملة التي ترسمها للتاريخ . ولن تستخدم مثل هذه المعالجة عوامل مثل عليا تشوه الصورة الحقيقية للتاريخ ولن نضع اصلاً شخصياً لاحداثياته (co - ordinates) ولن تتأثر بأي من الآمال او المخاوف الشخصية او باي من الدوافع الباطنة الاخرى التي لها اهميتها الكبرى في الحياة العملية . ومثل هـــذا التجرد (ولنستعمل كلمات نيتشه ، لا بد من ان نقول انه كان يفتقر الى القدر الكافي من التجرد) يمكننا أن ننظر الى الحدث الانساني بكامله من بعـــد شاسع ، وان ننظر الحضارات الفردية بما فيها حضارتنا ، كما ننظر الى قمم جبال تمتد في سلسلة على طول الافق .

ولذلك ؛ لا بد من ان نقوم ثانية بالعمل الذي قام به كوبرنيكس وهو عمل يحررنا من الحاضر الراهن باسم اللانهاية .

ولقد حققت النفس الغربية هذا التحرر في ميدان الطبيعة منذ طويل زمن، وذلك عندما انتقل من نظام الكون الذي وصفه بطليموس الى النظام الوحيد

الذي يطابق واقعـــه ، والذي يرى في وضع المراقب الموجود على سيارة (Planet) ما وضعاً عرضياً وليس قياسياً. ان تحرير التاريخ العالمي من وجهة النظر العرضية أي من « العصر الحديث » الذي يعاد تحديده دوماً لأمر ممكن بل ضروري . ولا ريب في ان القرن التاسع عشر للميلاد يبدو لنـــا مليئاً بالحوادث وذا اهمية لا تقدر اذا ما قارناه بالقرن التاسع عشر قبل الميلاد ، ولكن علينا الا ننسى ان القمر ايضاً يبدو لنا اكبر من عطارد والمشتري . لقد حرر الفيزيائي نفسه من التحيز للبعد النسبي منذ عهد بعيد ، لكن المؤرخ لم يحقق بعد هذا التحرر . فنحن نسمح لانفسنا بان نعتـبر حضارة الاغريق حضارة « قديمة » بالنسبة الى حضارتنـا « الحديثة » . او لم يكن الاغريق بدورهم « حديثين» بالنسبة الى المصريين الذين عاشوا في بلاط تحوتمس الكبير، قبل هوميروس بعدة قرون ، وكانوا قـــد وصلوا الى نضجهم التاريخي في ذلك العصر ؟

ان الأحداث التي جرت في المرحلة التاريخية الممتدة من عام ١٥٠٠ والمنتهية بعام ١٨٠٠ ، تشكل بالنسبة لنا أهم ثلث من اثلاث التاريخ الثلاثة . ولكن حال المؤرخ الصيني هي عكس حالنا تماماً،فهو يقف ليعود بناظريه الى الوراء وليحاكم تاريخاً له من العمر اربعون قرناً . أما قروننا الثلاثة تلك فهي بصورة عامة مرحلة وجيزه وغير ذات أهمية ، وأهميتها تتلاشى اذا ما قيست باهمية قرون سلالة «الهان» المالكة (٢٠٦ ق.م — ٢٢٠ بعد الميلاد) التي تعتبر في تاريخ « العالم » صانعة مراحل. ان تحرير التاريخ من عبودية أحكام المراقب السابقة ، هذا التاريخ الذي لم يكن ، حتى اليوم بالنسبة الينا ، اكـــثر من تدوين متحيز مغرض لماضٍ يفضي بنا الى الحاضر العرضي الذي نتخذمن مثله العليا ومصالحه قسطاساً للانجاز وميزانا للامكان ، أقول إن تحرير التاريخ من كل ما ذكرت هو موضوع كل ما هو آتٍ في هذا المؤلف .

- ٢ -

ان الطبيعة والتاريخ هما الاصطلاحان النهائيان المتقابلان على طرفي خط المدى لامكانات الانسان ، وهما اللذان يمكنان الانسان من تنظيم الوقائع المحيطة به على شكل صورة للعالم . ان الواقعة (Actuality) هي الطبيعة طالما انها تخصص للاشياء في الصيرورة مكانها كأشياء في الصير . أما التاريخ فهو تاريخ طالما أنه ينظم الاشياء في الصير بالاستناد الى صيرورتها . اما الواقعة فبوصفها تداعياً للفكر (واستحضاراً للفكرة) فانها تخضع للتأمل والبحران ، وأما من حيث انها تأكيد حواس فإنما تفهم فهماً دقيقاً .

ولقد شرحت الواقعة في حالها الاولى الآنفة الذكر، في عوالم افلاطون ورمبراندت وغوتيه وبيتهوفن ، أما الحال الثانية للواقعة فانما قامت بشرحها عوالم بارمنيدس وديكارت و « كنت » و « نيوتن » . ان المعرفة في معناها الدقيق الحازم هي عمل التجربة ، هذه التجربة التي تدعى نتيجتها المكتملة « بالطبيعة » ..

ان المعروف و « الطبيعة » هما شيء واحد ، وهما الشيء نفسه ، ولقد اوضح لنا رمز الرقم الرياضي ان مجموع الاشياء المعروفة هو نفس ما عرّف به عالم الاشياء ميكانيكياً ، أشياء قررت صحتها ، وأمست تخضع للقانون . ان الطبيعة هي مجموع الضرورات التي فرضها القانون . وليس هناك من قوانين غير قوانين الطبيعة ، لذلك لا يوجد هناك أي فيزيائي يدرك واجبه حق الادراك يرغب في تخطي هذه الحدود (قوانين الطبيعة) . لذلك فان واجبه هو ان يشترع دستوراً منتظماً لا يشتمل فقط على كل هذه القوانين التي يستطيع أن يجدها في صورة الطبيعة التي هي ذاتية بالنسبة اليه ، بل انما يتوجب عليه أيضاً ان يعرض هذه الصورة بكامل عناصرها وعليه الا يبقي أبسط البسيط خارجها .

ان التأمل او الرؤيا من جهة اخرى ، (وهنا يتوجب علي ان أورد قول غوتيه المأثور : علينا ان نميز باهتمام وعناية بين الرؤيا والنظر) هي عمـــل التجربة ذاك الذي هو في حد ذاته تاريخ لانه هو نفسه انجاز وتحقيق .

فذاك الذي عِيشَ ، هو ذاك الذي حدث ، وهو تاريخ .

ان كل حدث هو فريد في نوعـه وعاجز عن ان يكرر ذاته . فهو يحمل كامل طابـع الاتجاه (Direction) (الزمن) ، طابع عدم الارتداد .

لذلك فان ما حدث يدرج في باب الصير ، وليس في باب الصيرورة ، انه يدرج في باب المتحجر ، وليس في باب الحي ، وهو ينتمي ، دون شك ، الى الماضي حيث تكمن ينابيـع رعبنا من العـــالم . ان كل شيء معروف على عكس (ما هو مدرج في باب الصير) هو معدوم الزمان ، فهو ليس بماضٍ وليس بمستقبل ، انه بكل بساطة هو هنا ، وهو نتيجة لذلـك صحيح دائم الصحة ، كما يستلزم بالواقع صحته دستور القوانين الطبيعية نفسه . ان القانون وميدان القانون هما مناهضان للتاريخ . فهما يستثنيان المصادفة. ان قوانـــين الطبيعة هي اشكال صارمة عنيفة ، وهي لذلك ضرورة غير متأسسة . وبهذا يصبح من اليسير علينا ان نرى السبب الذي يجعل الرياضيات ، حين تنظيمها للاشياء في الصير ، تتحد دائماً ، وبنوع خاص ، وقوانين العلة .

ليس للصيرورة رقم، ونحن نستطيع ان نحصي ونقيس فقط الاشياء غير الحية ، والشيء الذي نستطيـع ان نفصله عن الحياة . فالصيرورة المجردة ، الحياة المجردة ، هي جوهر غير قابل للحد ، فهي تقع خارج دائرة مبدأ العلة والمعلول وما وراء القانون والقياس . وليس هنـــاك من بحث تاريخي عميق مجرد يفتش عن نقاط الوفاق بين بحثه وقوانين العلة ، لانه اذا ما قـــام بمثل هذا الامر ، فعندئذ يكون جاهلاً بجوهره الخاص .

وفي الوقت ذاته ، فان التاريخ ، اذا ما عولج معالجـــة ايجابية ، ليس بصيرورة مجردة ، انه صورة ، انه شكل عالم يشع من الوعي اليقظ للمؤرخ

حيث تسيطر الصيرورة على الصير . ان امكانيـــة استخلاص نتائج مهما كان نوعها بواسطة مناهج علمية ، تتوقف على نسبة الاشياء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على بساط البحث ، لكن هناك فرضيـــة تحمل خللاً ونقصاً في الاشياء في الصير ، اذ ان هذه الفرضية تقول بانــه كلما ازدادت النسبة ارتفاعا (نسبة الاشيــاء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على البحث — المترجم) يزداد مظهر التاريخ ميكانيكية ومنطقاً وسببية . وحتى الطبيعة الحية « لغوتيه » مع ما كانت عليـــه صورة عالمه من بعد مطلق عن الرياضيات ، الا انها احتوت على ما يكفي من الميت والمتحجر من الاشياء مما سمح له ان يعالج على الاقل مطلع بحثه معالجة علمية .

ولكن عندما يتضاءل محتوى الاشياء في الصير الى بالغ الصِغر ، عندئذ يصبح التاريخ صيرورة مجردة تقريباً ، ويمسي التأمل والرؤيا تجربة لا تترجم الا بواسطة اشكال الفن . ان ما شــاهده « دانتي » ماثلاً امام عينيـــه الروحانيتين كمصير للعالم ، لم يكن بامكانـــه ان يصل اليه بوسائل العلم ، ومثله « غوتيه » فانه لم يكن بمستطاعه ان يبلغ بهذه الوسائل (العلميـــة) تلك اللحظات العظمى في دراساته « لفاوست » ولا يشذ عنهما بلوطانيوس وجيوردانو برونو اللذان لم يكن بمقدورهما ان يقطرا رؤاهما بواسطة الابحاث العلمية. ان هذا التعارض يكمن تحت جذر كل خلاف يدور حول الشكل الباطني للتاريخ . وفي حالة وجود الموضوع نفسه ، او الحقائق ذاتها، امام عدد من المراقبين ، فعندئذٍ يُكوّن كل مراقب منهم انطباعاً مخالفاً لانطباع غيره عن ذاك الموضوع او هذه الحقائق ، وذلك وفقاً لما تمليه عليه نزعته الخاصـــة ، وهذا الانطباع هو انطباع مستعصٍ على اللمس والتعبير ، وهو الذي يكمـــن وراء حكم المراقب ويعطيه لونه الشخصي . اما درجة استيعاب الاشياء في الصير ، فانها تختلف بين شخص وآخر ، وهذا الواقع ، بحد ذاتـــه ، كافٍ على ان المؤرخين لن يتمكنوا أبدا من الوصـــول الى اتفـــاق على الموضوع والمنهاج ، لذلـــك نرى ان كل واحد منهم يتهم الآخر بالعجز والقصور في

« صفاء التفكير » ، ومع هذا فان شيئاً ما ُعبر عنه بشبه الجملة هذه (صفاء التفكير) هو شيء لا ُيبنى بالايدي ولا يدل على تفوق او فضيلة للدرجة ، بل إنما يدل على اختلاف ضروري في النوع . والشيء نفسه ينطبق على جميع العلوم الطبيعية . ومع ذلك فيجب الا تغرب عن بالنا الحقيقة القائلة بان الرغبة في كتابة التاريخ كتابة علمية انما هي رغبة تختزن في اعماقها تناقضاً وتعارضاً . فالعلم الحقيقي يبلغ مداه مدى ما يبلغه تصور الصواب والخطأ من صحة . وهذا القول ينطبق على الرياضيات وينطبق ايضاً على علم العمل الجاروفي (نسبة الى جاروف) التاريخ كغربلة المواد التاريخية وتنظيمها . غير ان الرؤيا التاريخية الحقيقية تنتمي الى مملكة المغازي (جمع مغزى) حيث لا تكون الكلمات المتعارضة : صواباً وخطأ ، بل انما تكون : عميقة وضحلة . فالفيزيائي الحقيقي ليس بعميق ، بل انما هو حاذق ثاقب البصيرة ، وهو لايستطيع ان يصبح عميقاً الا اذا انطلق خارج ميدان الفرضيات ونفض عنه غبار الاشياء النهائية . لكنه اذا ما اقدم على ما ذكرت لايعود فيزيائياً بل انما يمسي « ميتافيزيقيا » . ان الطبيعة يجب ان تعالج معالجة علمية ، اما التاريخ فمن المتوجب ان يعالج معالجة شعرية وينسب فضل ابداء الملاحظة التالية الى (الشيخ » ليوبولد فون رانكة

وبعد كل شيء ، فان رواية « سكوت » « كوينتن داروورد » كانت كتابة تاريخية صحيحة ، وهكذا فان مزية كتاب تاريخ جيد ما تتمثل في ان يمكن مثل هذا الكتاب القارىء من ان يصبح « سكوته » الخاص .

ومن جهة اخرى ، هناك داخل حيز الارقام والمعرفة الصحيحة ما اسماه « غوتيه » « بالطبيعة الحية » ، وهذه رؤيا فورية للصيرورة المجردة وللتشكل الذاتي ، وهي ، بالواقع ، التاريخ كما عرفناه اعلاه . لقد كان عالم غوتيه ، في الوهلة الاولى ، تركيباً عضوياً ، اي ، وجوداً ، ولذلك من السهل علينا ان نرى السبب الذي يجعله في ابحاثه ، وحتى عندما تعالج هذه الابحاث نوعاً مادياً ، لا يستعمل الارقام او القوانين او السببية المسجونة في قواعد ، او

التشريح مهما كان موضوع تلك الابحاث . بل انما كانت كل ابحاثـــه ابحاثاً مورفولوجية بارفع مما لهذا الوصف من معنى، كما ونعرف ايضاً لماذا لا يستخدم وليس في حاجة الى ان يستخدم في عمله الاساليب الغربية غـير الكلاسيكية الخاصة بالمعالجة السببية ، (أي) التجربة القياسية . أما معالجته لموضوع اديم الارض (قشرة الارض) فانما هي معالجة جيولوجية لا تتغـير ، ولم تكن ابداً معالجة منرالوجية (علم المعادن) حيث انه أسمى المنرالوجي عـلم الشي الميت .

ولنقل مرة ثانية بانه لا توجد هناك حدود ثابتة صحيحة تفصل بين هذين النوعين من تصور العالم . (العالم كصيرورة ، والعـالم كصير – المترجم) فمهما بلغ التعارض من الشدة بين الصيرورة والصـير ، فان الحقيقـة تبقى ماثلة أمامنا ، حقيقة وجودهمـا المشترك في كل نوع من انواع الفهم . فذاك الذي يتطلع الى الصيرورة والتحقق فيها ، فانما يختبر التاريخ ، اما ذاك الذي يشرحها بوصفها صيراً ومتحققاً فانما يطلع على الطبيعة .

ان داخل كل رجل ، وداخل كل حضارة ، وداخل كل مظهر حضارة ، توجد نزعة ملازمة ، ميل ملازم ، اختيار لازم لكل ما ذكرت، الى تفضيل احدهما على الآخر (الصيرورة والصير) واتخاذه مثلاً أعلى لفهم العـالم . ان الانسان الغربي لفي مرتبة رفيعة من مراتب الميل الى التاريخ ، بينما لم تكن هذه حال الانسان الكلاسيكي ، فنحن نتابع ما نعطاه بعين تنظر الى الماضي والمستقبـل ، بينما ان الانسان الكلاسيكي لم يكن يعرف إلا الحاضر الآني ومحيط اسطورة وخرافة . ونحن نرى رمزاً للصيرورة في كل فاصلة (Bar) من فواصل موسيقانا ابتـداء من « بلسترينا » حتى (فاغنر) ونرى في الاغريق رمزاً للحاضر المجرد في كل تمثـال من تماثيلهم ، « فايقاع » الجسد يرتكز على الرباط المعاصر بين الاعضاء ، بينما ان « الفيوغ[1] » (Fugue)، تقوم على تتالي العناصر في الزمان .

---

(١) الفيوغ ، قطعة موسيقية متعددة الانغام (بولوفونيك) . – المترجم –

- ٣ -

من هنا ينشأ اذن العنصران الأساسيان لكل تصوير للعالم ، واعني بهذين العنصرين ، مبدأ الشكل ومبدأ القانون . وكلما زادت صورة العالم في مزايا الطبيعة وخصائصها ابرازاً ، تزيد سيطرة القانون والرقم عليها دون قيد او شرط . وكلما ازدادت صورة العالم بداهة ووجدانية بوصفها صيرورة خالدة ، تزداد الصورة غربة عن الارقام ومتضاعفاتها وعناصرها المحسوسة . ان الشكل هو شيء ما متحرك ، شيء ما صائر ، شيء ما عابر . ومذهب التشكل هو مذهب التحول ايضاً « ان التحول هو مفتاح حامل ألف بائية الطبيعة » ، بهذه الجملة تبدأ ملاحظة غوتيه ، وهي جملة توضح بجلاء الخلاف المنهاجي بين نظريته المشهورة والقائلة « بالخيال المدرك الصحيح » والذي يسمح للحي بان يستخدمه ، وبين عملية التقتيل الصحيح الذي تقوم به الفيزياء الحديثة . ولكن مهما كان نوع العملية وشكلها ، فان فضلة تتألف من قدر كبير كهذا من العنصر الغريب ، كما هو موجود ، يُعثر عليها دائماً .

ان هذه الفضلة تتخذ في العلوم الطبيعية الصارمة شكل نظريات وفرضيات محتومة ، تُفرض على ، وتخمر الكتلة المتحجرة للارقام والقواعد . وتبدو الفضلة في البحث التاريخي كتقويم تاريخي ، (Chronology) أي التركيب الرقمي للتواريخ والاحصاءات والتي ، بالرغم من ان الرقم غريب على جوهر الصيرورة ، يبلغ التفافها حول وفي عالم الاشكال التاريخية حداً يحس معه المرء بان هذه الفضلة غير دخيلة أبداً على ذاك العالم أو متطفلة عليه ، وذلك لانها مجردة من المعنى الرياضي . ان الرقم التقويمي التاريخي يميز وقائع فريدة في نوع حدوثها ، بينما ان الرقم الرياضي يميز امكانات ثابتة لا تتغير . ان الرقم التقويمي يصقل الصور ويضع الخطوط العريضة للمرحلة التاريخية ويضع الحقيقة للعين المدركة ، بينما ان الرقم الرياضي هو نفسه القانون الذي يسعى لاقراره ، وهو هدف البحث ونهاية مطافه .

ان الرقم التقويمي التاريخي هو اسلوب رَوْدٍ علمي مُستعارٌ من علـم العلوم ، الرياضيات ، وهو يستعمل ، كما هو ، دون أي اعتبار لخاصياته الخاصة . فلنقابل ، مثلاً بين مفهومي هذين الرمزين :

١٢ × ٨ = ٩٦ وبين ١٨ تشرين الاول ١٨١٣ (هزيمـة نابليون في معركة ليبتزج وتحرر المانيا — المترجم) .

ان المتمعن في هذين الرمزين يجد ان الفرق بينهما ، في استخدامنا للارقام، هو نفس الفرق بين النثر والشعر الذي يتجلى في حالة استخدامنا للكلمات .

وهناك نقطة اخرى يتوجب علينا ان نشير اليها . لمـا كانت الصيرورة دائماً تقع على قاعدة الصير ، ولما كانت صورة العالم الممثلة للصيرورة ، هي تلك الصورة التي يعطينا إياها التاريخ ، لذلك فان التاريـخ هو الشكل الأصيل للعالم ، بينما ان الطبيعة (ميكانيكية العالم المتقنة الصنع) هي الشكل المتأخر للعالم والذي يستطيع اشخاص ينتمون الى حضارة ناضجة ان يحققوه تحقيقاً كاملاً . وبالفعل ، فان الظلام الذي يغمر النفس البسيطـة للجنس البشري البدائي ، والذي نستطيع ان نتحقق منه حتى اليوم بواسطة عاداتهم الدينية واساطيرهم ، (هذه التي تشكل عالماً أساسياً كامل الأسس في عنـاده المجرد وصلابته الفولاذية وعفاريته العدائية وقواه اللطيفة) أقول ان هذا الظلام كان كلاً حيا مسيطراً كاملاً ، غير مفهوم او معرف او محسوب ، ونحـن باستطاعتنا ان نسميه بالطبيعة اذا كانت لنا رغبة في ذلك . لكنـه ليس هو ما نعنيه بكلمة « الطبيعة » التي نفهم فيها على انها هي الصورة الدقيقـة التي رسمها عقل مدرك . ولا يستطيع احد ان يسمع الآن أصداء العالم الذي طواه النسيان منذ زمن ، عالم الانسانيـة الوليدة ، سوى نفوس الاطفال والفنانين العظماء ، لكن ذاك العالم لا يزال يردد أصداءه ، ويدفع بموجاتهـا ، وليس نادراً ، الى داخل بيئة « الطبيعة » غير المرنة التي تبنيهـا روح المدينة في الحضارة الناضجة حول الفرد بناءً متحجر القلب معدوم الضمير والوجدان . من هنا ينشأ هذا التعارض الحاد بين فكرة العالم العلمية (« الحديثة ») وبين

فكرته الفنية « غير العملية » ، هذا التعارض الذي كان مألوفاً في كل مرحلة متأخرة زمنا . لذلك فان الرجل والشاعر لا يفهم ولا يستطيع بالواقع أن يفهم احدهما الآخر . ومن هنا ايضاً ينبعث ذاك الميل للدراسة التاريخية ، والتي يتحتم عليها ان تحتوي على العنصر الصبياني، العنصر الحالم ، الغوتي (نسبة الى غوتيه) كي تزهو كعلم ، وكي تصبح (ولنستعمل نفس كلمتها الساذجة) « مادية » حتى ولو اضطرت ان تجابه الخطر المهدد بجعلها مجرد فيزياء للحياة العامة .

ان « الطبيعة » في مفهومها الصحيح هي الوسيلة لامتلاك الواقعة التي هي خاصة بالنسبة الى القلائل ، ومحصورة بسكان المدن العالمية الكبرى في المراحل المتأخرة زمناً من الحضارات العظمى ، المكتملة الرجولة وربما الهرمة أيضاً . بينما ان التاريخ هو الوسيلة الساذجة الغضة الفتية ، وهي خاصة بجميع الناس على حد سواء . وان تلك هي على الاقل الطبيعة المرتكزة الى الرقم وغير الصوفية والقابلة للتشريح والمشرحة ، طبيعة كل من ارسطوطاليس و « كنت » والسوفسطائيين والداروِنيين والفيزياء والكيمياء الحديثتين ، والتي يقابلها وجهاً لوجه الطبيعة المعاشة والمحسوسة وغير المحصورة طبيعة كل من هوميروس و « إداس » والانسانين « الدوري » والغوطي . ونحن اذا ما تغاضينا عما ذكرت آنفاً فعندئذٍ سنخطىء كامل جوهر المعالجة التاريخية . ان التاريخ هو الشيء الطبيعي الحقيقي ، اما « الطبيعة » الصحيحة في ميكانيكيتها ، طبيعة العلماء ، فانها مفهوم النفس غير الطبيعي (الاصطناعي) للعالم . ومن هنا ينشأ التناقض القائل بان الرجل الحديث يجد دراسة « الطبيعة » أمراً سهلاً ، بينما يجد دراسة التاريخ عسيرة شاقة .

ان الميول نحو تكوين فكرة رياضية عن العالم والتي تنبثق بكاملها من تحديد التخوم الرياضي ومن المفاضلة والتمييز المنطقيين ، اي من القانون والسببية فانما تبدو في وقت مبكر تماماً . وهذه الميول موجودة في جميع القرون الاولى لكل الحضارات ، لكنها تكون لا تزال ضعيفة ومشتتة وضائعة في التيار

الممتلىء بمفهوم العالم الديني(أما الاسم الذي يجب ان نتذكره في هذا الموضوع ، فانما هو اسم « روجر باكون » .) ولكن سرعان ما تكتسب هذه الميول طابعاً قاسياً متجهاً ، شأنهـا في ذلك شأن كل ما يُقصد من النفس ويتوجب عليه ان يدافع عن نفسه ضد الطبيعة البشرية ، وهذه الميول لا ينقصها الغرور والحصر (Exclusiveness) . وبهدوء وسكينة يصبح الميل الفراغي المدرك منها ، (والادراك هو في جوهره رقم ، وفي تركيبـه كمي Quantitative) سائداً جباراً في سيطرته على كامل العالم الظاهري للفرد ، وهو بسبب اسناده واستناده على انطباعات الحياة الحسيـــة ، يؤثر في مركب (Synthesis) ميكانيكي ، ذي نوع هو مزيج من السببية والقانونية ، وهكذا يصبـح ، في النهاية البعيدة ، الوعي الحاد لابن المدينة الكبرى أكان ابنا « لطيبـــة » او بابـــل ، او بنارس او الاسكندرية ، او اي مدينة اوروبية غربية كبرى. اقول يصبـــح الوعي الحـاد خاضعـــاً لمثل هذه الدرجة من ضغط دائم ملحاح منبثق من تصوراته لقانون طبيعي ، بحيث نادراً مـا يتحدى ، حتى عندما يملي التحيز العلمي والفلسفي (وليس هناك من تحيز غير هذا) الفرضية القائلة بان حالة النفس هذه ، هي النفس ذاتهـــا ، وبان الصورة الميكانيكية للعالم هي العالم نفسه ، اقول نادراً ما يتحدى مثل هـــذا الزعم الذي اصبح بفضل مناطقته (جمع منطيق) كأرسطوطاليس وكنط زعماً مسيطراً سائداً ، لكن افلاطون وغوتية قد رفضا هذا الزعم ورداه جملة وتفصيلاً .

— ٤ —

ان عمل المعرفة بالعالم ، هو عمل كل انسان ينتمي الى الحضارات الارقى ، وهي حاجته وواجبه المنظور للتعبير عن جوهره الخاص ، وهذا الواجب هو بالتأكيد ، نفسه في كل حال ، مع ان مجراه قد ُيدعى بالعلم او الفلسفـــة ، وذلك بالرغم من ان نزوعه الى الابداع الفني والى وجدان الايمان قد يكون

امراً ملموساً بالنسبة الى احد الناس ، وامرا هو موضع تساؤل الى حد ما ، بالنسبة الى انسان آخر .

ان واجب المعرفة بالعالم ، هو ان تقدم ذاك الشكل لصورة العالم دون ازدياد والذي هو في كل الاحوال ذاتي وذو مغزى خطير بالنسبة الى الفرد ، وهذا الشكل هو ، بالواقع ، (وذلك اذا ما عمد المرء الى عدم المقارنة) العالم . لهذا فان عمل المعرفة بالعالم هو عمل مزدوج ، وذلك من وجهة نظر التمييز بين الطبيعة « والتاريخ » ان كلاً من هذين (الطبيعـة والتاريخ) ينطقان بشكلي لغتين يختلف احدهما عن الآخر اختلافا كليـا ، ومع هذا فـان هذين الشكلين متداخلان متلاحمان متراكبان ويشوشان على بعضهما بعضا داخل الصورة غير المنقحة والغامضة للعالم ، كصووة الحياة اليومية تلك ، ولهذا فانهما عاجزان عن تحقيق اي نوع من الوحدة الباطنية بينهما . ان الاتجـاه والامتداد هما الميزتان الرئيستان اللتـان تميزان (لاحظ لم يقـل بين – المترجم) النوعين التاريخي والعلمي للتأثر ، ومن المستحيل استحالة مطلقة على الانسان ان يجعل هذين النوعين يعملان ، في وقت واحد عملاً ابداعيا داخل ذاته . ان المعنى المزدوج للكلمة الالمانية Ferne (مسافة ، بُعد)هو معنى كشاف مضيء .

فهو في النظام الاول للفِكـَر ، يستلزم الاستقبال (المستقبل) ، ويستلزم في النظام الثاني لها فترة فراغية من الحياد ، ولا شك ان القارىء لن يفشل في الاشـارة الى ان المؤرخ المادي يدرك بالضرورة تقريبـاً الزمـان كبُعد (Dimension) رياضي ، بينما ان حـال الفنـان بالولادة (المفطور) هي عكس حال ذاك ، فانطباعات البعد (المسافة) تتمثل في المناظر الطبيعية في الغيوم والافق والشمس الغاربة التي تترابط جميعاً دون اي جهد ، نحو مفهوم المستقبل . (يعني تترابط بداهـة – المترجم) ان الشـاعر الاغريقي ينكر المستقبل ، وهو لا يرى ولا يرمز الى اشياء المستقبل ، بل انما يلتصق بالقريب بوصفه ينتمي كلياً الى الحاضر .

ان البحاثـة في العلوم الطبيعيـة ، المُحاكِم العقلي المنتج بكـل معنى

الكلمة ، اكان مخبريا « كفرداي » او نظرياً « كفالليو » او حساباً كنيوتن ، يجد في عالمه فقط كميات عديمة الاتجاه ، حيث يقوم بقياس هذه الكميات واستبارها وتدبير امرها . ان الكمي فقط هو وحده القابل للفهم والادراك بواسطة الاعداد ، وهو القابل التعريف السببي ، وهو القابل للأسر داخل القانون والمعادلة ، وعندما ينجز الكمي ما ذكرت ، عندئذ « تتربس » المعرفة المجردة بالطبيعة مزلاج بابها ، فتصبح كل قوانينها ذات ترابطات كمية ، او وفق مصطلح الفيزيائي ، تتخذ جميع العمليات المادية مجراها في الفراغ ، وهو مصطلح كان سيصححه الفيزيائي الاغريقي (دون ان يبدل في حقيقة معناه) فيقول « جميع العمليات التي تحدث بين الاجسام » والمطابقة للشعور النافي للفراغ ، شعور النفس الكلاسيكية ..

ان نوع عملية الانطباع التاريخي هو نوع غريب عن كل ما هو كمي ، وهو يؤثر على عضو مغاير . فهناك اساليب معينة لادراك العالم كطبيعة ، كماويوجد هناك اساليب معينة وخاصة لادراك العالم كتاريخ ، ونحن نعرف هذه الاساليب ونستخدمها كل يوم دون أن نكتسب الوعي (حتى الآن) بتعارض هذين النوعين من الاساليب وتناقضهما . فهناك معرفة بالطبيعة ، وهناكمعرفة بالانسان ، وهناك خبرة علمية وهناك خبرة حية . وليقتف القارىء آثار هذا التناقض حتى تصل به الى وجوده الخاص ، وعندئذ سيدرك ما اعنيه .

ان جميع اساليب ادراك العالم بالامكان نعتها « بميرفولوجيا » فميرفولوجيا الميكانيكي والممتد ،وهي العلم الذي يكتشفوينظم القوانين الطبيعية والعلاقات السببية تدعى بالمنهاجية ؛امامرفولوجيا الأساسي،ميرفولوجيا التاريخ والحياة ، وكل ما يحمل علامة الاتجاه والمصير فانما تنعت بالسيمائية .

— ٥ —

بلغ الاسلوب المنهاجي ، في الغرب ، لمعالجة العالم ، ذروته ومر بها في القرن الاخير ، بينما ان الايام المجيدة للمنهاج السيمائي لا تزال مرتقبة وهي

لا شك قادمة . وخلال المئة عام القادمة ستصبح جميع العلوم ، التي تكون لا تزال ممكنة على هذه الارض أجزاءً من سماء واسعة لكل الاشياء البشرية. وهذا هو ما تعنيه مرفولوجيا التاريخ. فالانسان في كل علم ، وهو لا يستهدف أقل من محتوى كل علم ، يسرد قصة نفسه ويحدّث بها . فالخبرة العلميـة هي المعرفة الروحية بالذات . ونحن انطلاقاً من وجهة النظر هذه ، قمنا بمعالجـة الرياضيات بوصفها فصلا من فصول السماء . ونحن لا نهتم بما قصد هذا او ذاك الرياضي ، او بعلاّمة كهذا ، أو بالنتائج التي وصل اليها فأضافهـا الى مجموع المعرفة ، بل انما نركز كل اهتمامنا على الرياضي بوصفه كائناً بشريـاً ، نرى في عمله ظاهرة من ظاهرات نفسه ، وفي معرفته ومقاصده جزءاً من تعبيره . هذا وحده هو كل ما يستأثر باهتمامنا الآن ، فهو (الرياضي) لسان حضارة تحدثنا بواسطته عن نفسهـا ، وهو ينتمي كشخصيـة ، وروح ومكتشف ومفكر ومبدع الى سماء تلك الحضارة .

ان كل رياضيات تخرج وتجعل فكرة الرقم الخاصة بهـا متطورة وغريزية (فطرية) في ذاتها الواعية ، هي بمثابة معتقـد للنفس ، وذلك بغض النظر عما تتخذه من شكل تعبيري ، أتمثل هذا الشكل في منهاج علمي ام في منهاج هندسي معماري (كما كانت الحال في مصر) . وما يقال – عن ان الانجازات المتعمدة المقصودة للرياضيات تنتمي الى سطح التاريخ هو حق وواقع ، كما وانه ليعادل هذا القول صحة وحقاً ، القول بان العنصر اللاواعي في الرياضيـات، ورقمهـا بالمثـل ، واسلوبهـا التي تبني وفقـه كونها من الاشكال ، هي جميعاً تعبير عن وجودها ، وهي دمها . فتاريخ حياتها ، تاريـخ نضوجها وذبولها ، وعلاقتها العميقة بالاعمال الابداعية ، الاساطير وطقوس وديانات الحضارة نفسها ، اشياء كهذه هي مادة موضوع المورفولوجيـا الثانية ، أي المورفولوجيا التاريخية ، بالرغم من انه بالكاد ان يُعترف بامكانية وجود مثل هذه المورفولوجيا ويُسلم بها.

لهذا ان لصدر التاريخ نفس مغزى ظاهرات الفرد الانسان الخـارجية ،

(تمثاله ، سلوكه هيئته ، خطوته ، اسلوبه في النطق والكتابة) كما يميز مما يقوله او يكتبه . وهذه الاشياء تمارس وجودها في « المعرفة بالبشر » ولها اهميتها . ان الجسد وجميع انجازاته (وهي المعرفة بالصير ، والفناء) هي تعبير النفس . ولكن منذ الآن فصاعداً ، فان المعرفة بالبشر تستوجب ايضاً المعرفة بتلك الانظمة السامية البالغة الرفعة والتي ادعوها بالحضارات، ومعرفة سيمائها ونطقها واعمالها ، ونحن نعني بهذه المصطلحات نفس المعاني التي قررناها سابقاً حينما تحدثنا عن الفرد .

ان السيماء الوصفية المبدعة هي فن التصوير منقول الى الميدان الروحي . فدونكشوت وفيرتر وجوليان سوريل هؤلاء جميعاً صور مرحلة تاريخية ، اما فاوست فانه صورة حضارة كاملة . ان ما هو مورفولوجي بوصفه منهاجها هو في نظر الباحث الطبيعي تصوير للعالم وهو عمل تقليد مطابق بأمانة للطبيعة وهو شبيه تماماً بعمل العامل الماهر في الرسم والذي في اعماقه يعمل مستخدماً خطوطا رياضية مجردة . لكن الصورة الحقيقية في مفهوم رمبراندت للعالم هي سيمائية ، اي التاريخ المستوعب خلال برهة . زد على ذلك ان مجموعة رمبراندت في صورة لنفسه ليست سوى سيرة شخصية عريقة في اسلوبها « الغوتي » (نسبة الى غوتيه) .وعلى هذا الشكل يجب ان تعالج سير الحضارات العظمى . ان الجزء المنقول « بأمانة » من الصورة ، اي عمل المؤرخ المحترف المستخدم للوقائع والاعداد ، هو وسيلة فقط وليس بغاية . ان مُحيا التاريخ وملامحه يتألف من جميع هذه الاشياء التي ما زلنا حتى الآن نتدبر امر تنميتها وفقاً للمعيار الشخصي ، فنعتبرها مثلاً اشكالا سياسية واقتصادية ومعارك وفنوناً وعلوماً وآلهة ورياضيات واخلاقاً نافعة او ضارة ، جيدة او رديئة مرضية او غير مرضية .

ان كل شيء قد اصبح « صيراً » هو رمز وتعبير لنفس ما ، وهو لا يلقي بالقناع عن وجهه الا امام الشخص الوثيق المعرفة بالاشخاص ، وهو يشمئز من كبح القانون ، وما يطالب به فانما هو وجوب التحسس بمغزاه ،

Alles verganglische ist nur ein gleichnis «1»

انه لمن الممكن ان يثقّف الباحث الطبيعي ، لكن الشخص الذي يعرف التاريخ فانما يعرفه (بالولادة) يعرفه غريزة وفطرة ، فهو يمسك بالحقـائق والاشخاص ويخترقهم بضربة واحدة ، يسيرة ، ويرشده شعور لايمكن اكتسابه بواسطة التعليم ، وغير قابل للتأثر بالاقناع . لكن وفقط ، من النـادر جداً ان يتجلى هذا الشعور باغنى جبروته . ان الاتجاه والتحديد والتنظيم والتعريف بواسطة مبدأ العلة والمعلول ، هي أمور يستطيع المرء القيام بها فيما اذا رغب في ذلك ، فهذه الاشياء كلها تمثل عملا بينما ان تلك تحتل ابداعاً . فللشكل والقانون ؛ وللتصوير والادراك ، وللرمز والمعادلة اعضاء مختلفـة ، وتعارض هذه الاعضاء هو كتعارض الحياة والموت ، تعارض الانتاج والتدمير . ان العقل والمنهاج والادراك ، كل هذه تقتل حيـنما تدرف ، فالشيء المعروف يصبح ذاتا متخشبة متحجرة قابلة للقياس والتجزئة ، امـا الرؤيا الوجدانية فانها من جهة اخرى ، تحيي وتنعش وتمتص التفاصيل وتصوغها في وحدة حية محسوسة باطنياً .

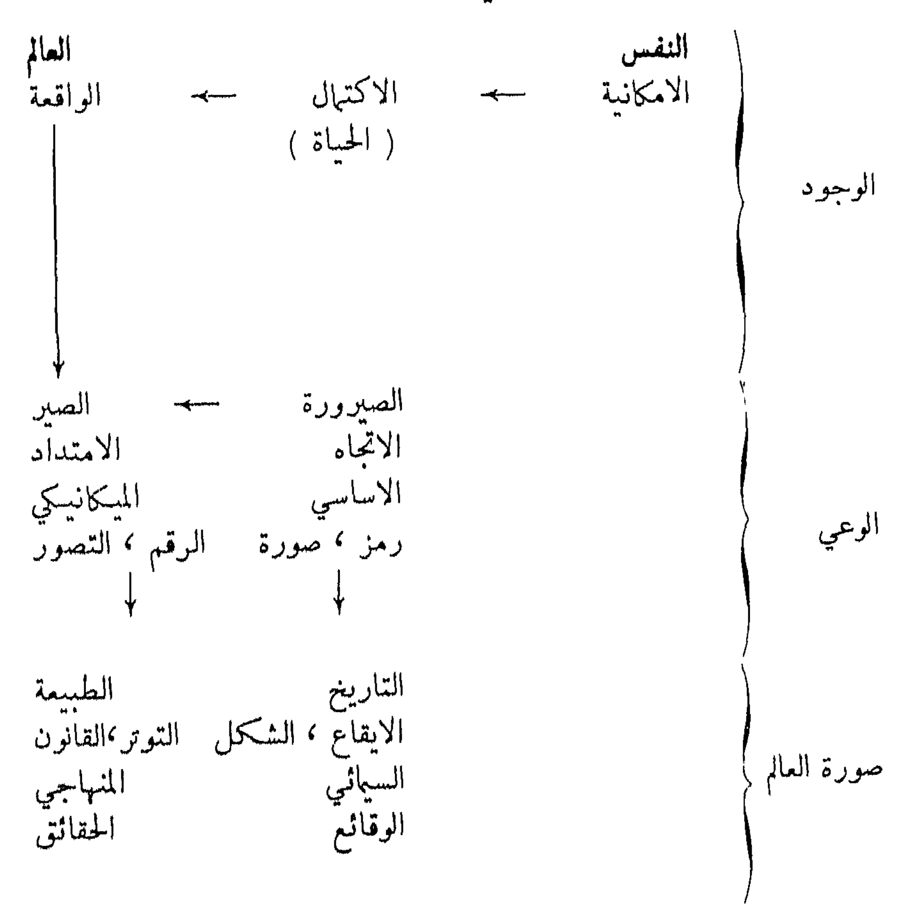
ان بين الشعر والدراسة التاريخية ، صلة من عصب ودم ، كما وان الحساب قريب المعرفة ونسيبها ، ولكن كما قال « هيبل » في احد كتبه ، ان المناهج ليست وليدة حلم ، كما وان الانجازات الفنية ليست بنـات الحسـاب ، او (وهو المعنى نفسه) ليست وليدة تفكير . فالفنان او المؤرخ الاصيل يرى شيئاً ما في صيرورته ، وهو يستطيع ان يصادق ثانية على صيرورته بواسطة ملامح هذا الشيء وقسماتـه ، بينما ان الانسان المنهاجي ، أكان مؤرخـاً فيزيائياً ام منطقياً ام تطورياً ام ذرائعياً فانما يعرف الشيء الذي صار .

ان حال نفس الفنان كحال نفس الحضارة (نعني بالنفس هنا Soul — المترجم) فهي شيء ما تام وكامل ، وهي في لغة الفلسفة القديمة العالم الصغير (Microcosm) اي الانسان . اما الروح المنهاجية بوصفها روحـاً ضيقـة

(١) الخاتمة الشعرية للجزء الثاني من فاوست وترجمتها بالعربية :
كل ما هو عابر هو مجرد رمز — المترجم --

ومنعزلة عن الشهوات ، فهي ظاهرة خريفية عابرة من ظاهرات اشد حالات الحضارة نضوجاً ، وهي مرتبطة بالمدينة ، حيث تزداد حياتها جماعية اكثر فاكثر ، وهي تولد مع المدينـــة وتموت بموتهـــا . لقد كان يوجد في العالم الكلاسيكي علم ، ابتداء فقط من القرن الســـادس ، العصر « الايوني » حتى المرحلة الرومانية ، ولكن وجود الفن كان ماثلا (في العالم الكلاسيكي طيلة ما كان هناك لهذا العالم وجود) .

ومرة اخرى ، فان المخطط التالي قد يساعدنا ايضا على ما نريد ايضاحه :



وهكذا فنحن اذا ما سعينا لنحصل على فكرة واضحة عن المبدأ الموحد

(بين النفس والعالم) وذلك مما يفهم به كل من هذين العالمين ، نجد ان المعرفة الخاضعة للاشراف الرياضي ترتبط دائماً (وكلما كانت اكثر صفاء تزيد مباشرة في ارتباطها) بالحاضر المتتالي . ان صورة الطبيعة التي يعالجها الفيزيائي هي تلك الصورة التي تنتشر امام احاسيسه في برهة معينة . وهناك مستلزم مضمر ، الا انه مستلزم راسخ ، من مستلزمات البحث الطبيعي ، وهذا المستلزم يقول بان الطبيعة هي نفسها بالنسبة لكل وعي وفي كل الاوقات ، وان تجربة ما هي حاسمة حسماً نهائياً ، وان الزمان لا ينكر تماماً ، لكنه يحذف من موضوع البحث وميدانه . ان التاريخ الحقيقي يرتكز ايضاً على حس مساو لهذا في تناقضه ، فان ما يستلزمه اصلا (Origin) له هو بالواقع ، تقريباً ، قوة عقلية حساسة غير قابلة للوصف ضمنا ، وهي متغيرة تغيراً متتالياً تحت تأثير الانطباعات المتتالية ، وهي لذلك عاجزة عن امتلاك ما يجوز لنا ان ندعوه بمركز الزمان . (وسنرى فيما بعد ما يعنيه الفيزيائي « بالزمان ») ان صورة التاريخ ، أكان تاريخ الجنس البشري ، ام تاريخ عالم التراكيب العضوية ، ام تاريخ الارض ، ام تاريخ الانظمة الكوكبية ، انما هي صورة الذاكرة . « فالذاكرة » نفهمها في معرض بحثنا هذا ، بوصفها مرتبة ارقى ، (وهي ليست خاصة بكل وعي وتمنح الى الكثيرين لكن على درجة ادنى) وبوصفها نوعاً مؤكداً كاملاً من قوة التصور . وهي التي تمكن الخبرة من ان تعبر كل برهة خاصة ذات خلود ثانوي ، كنقطة من مركب متكامل لجميع الماضي وكل المستقبل ، وهي التي تنشىء القاعدة الضرورية التي يرتكز اليها كل تطلعنا الى الوراء ، وتستند عليها كل معرفتنا الذاتية وكل معتقدنا الذاتي . ووفق هذا المفهوم الآنف الذكر ، فان الانسان الكلاسيكي لا يملك ذاكرة ، ولا يملك لهذا تاريخاً داخله او حوله .

ويقول غوتيه :

« لا يستطيع احد ان يحكم على التاريخ الا ذاك الذي اختبر التاريخ داخل نفسه . »

لقد كان الحاضر الآني يمتص كل الماضي من وعي العالم الكلاسيكي. ولنقارن بين تماثيل تلك الرؤوس المطلقة في تاريخيتها والمعروضة في كتدرائية «نورنبرغ»، ولنقارن بين روائع ديرر ورمبراندت، وبين تمثال سوفوكليس مثلا من فن النحت الهيلينستي، فالأولى تحدثك بتاريخ النفس، بينما ترى ان الثانية تحصر عملها بفظاظة وقسوة في التعبير عن آثار كائن (سوفوكليس) آني، ولا تحدثك باي شيء، عن كيفية صيرورة هذا الكائن موضوعاً لمجرى الحياة، وذلك اذا استطعنا حقاً ان نتحدث عن « مجرى الحياة » حديثاً مرتبطاً بالانسان الكلاسيكي، الذي هو دائماً مكتمل ولا يعرف ابداً الصيرورة .

- ٦ -

والآن اصبح بامكاننا ان نكتشف العناصر الرئيسية لعالم الشكل التاريخي . فهناك اشكال لايحصرها العد تظهر وتختفي، تتراكم وتذوب ثانية وهناك جمع لجب منها ذو الف لوين (تصغير لون) متألق براق يبدو كأنه اتفاق متعمد وصدفة مقصودة كاملة القصد .على هذا الشكل تتبدى صورة تاريخ العالم عندما تُنشر امام عيننا الباطنية . ولكن النظرة الثاقبة تستطيع ان تكتشف من خلال هذه الفوضى الظاهرة الاشكال الاصيلة التي تكمن وراء كل صيرورة انسانية، وتستطيع ان تخترق الحجاب السحابي وان تنزع عنها اقنعتها قسراً وارغاماً .

ولكننا لن نعالج اية صورة من صور صيرورة العالم، ولن نبحث في اكوام هذه المستويات العظمى التي تراها عين فاوست، كومة وراء اخرى، صيرورة السماوات، صيرورة غلاف الارض وقشرتها، صيرورة الحياة، صيرورة الانسان، اقول لن نعالج من كل هذه المواضيع سوى تلك الوحدة المورفولوجية الصغيرة جداً والتي اعتدنا على ان نسميها « تاريخ العالم » هذا التاريخ الذي انتهى غوتيه الى احتقاره، تاريخ الجنس البشري الارقى الذي

له من العمر ما يقارب الستين قرنا ،ونحن لن نذهب في بحثنا الى حد نستعرض عنده المشكله العميقة ، مشكلة التجانس الباطني بين كل هذه العناصر الآنفة الذكر .

ان ما يعطي عالم الشكل الرشيق هذا معنى وجوهرا ، وان ما كان حتى الآن مدفوناً عميقاً تحت تلال من الوقائع والتاريخ (Dates) ، هذه التلال التي نادراً ما نقب فيها ، اقول انما هو ظاهرة الحضارات العظمى .

ولن نستطيع قبل ان نجعل هذه الاشكال الرئيسية منظورة ومحسوساً بها ومفسرة على ضوء المفهوم السيمائي ، ان نقول باننا ادركنا جوهر التاريخ البشري وشكله الباطني في تعارضها وجوهر تاريخ الطبيعة او بالاحرى ، ان نقول بأننا نفهم هذه الاشكال .

وفقط عقب هذه النظرة الباطنية، وهذه النظرة الظاهرية ، تصبح فلسفة تاريخية جدية في حيز الامكان . وفقط عندئذ يصبح بمستطاعنا ان نرى كل واقعة في الصورة التاريخية (كل فكرة وفن وحرب وشخصية ومرحلة) وفقاً لمحتواها الرمزي ، وان لا نعتبر التاريخ مجرد مجموع للاشياء الماضية ، مجموع لا ينتظمه نظام جوهري او ضرورة باطنية ، بل انما نرى فيه تركيباً عضوياً لبناء صارم مدقق ، ونطقاً ذا فحوى ومغزى ، تركيباً عضوياً لا يذوب في مستقبل معدوم الشكل غامض مبهم ، وذلك عندما يبلغ هذا التركيب الحاضر العرضي الطارىء للمراقب .

ان الحضارات هي تراكيب عضوية،وانالتاريخ هو مجموعسيرتها الشخصية . ونحن نقول من وجهة نظر مورفولوجية بان التاريخ الضخم للحضارة الصينية او الكلاسيكية ، يعادل التاريخ القزم للفرد الانسان ، او تاريخ الحيوان ، او تاريخ شجرة او زهرة . وقولي هذا ليس بزعم او فرضية بالنسبة الى الرؤيا الفاوستية ، انما هو بالنسبة الى ما ذكرت اختبار وخبرة . ونحن اذا ما اردنا ان نتعلم المعرفة بالاشكال الباطنية التي تكرر ذواتها في كل زمان ومكان ، فان المورفولوجيا المقارنة بين النبات والحيوان قد امدتنا منذ طويل

زمن بالمناهج . ففي مصائر الحضارات المتعددة التي تتبع الواحدة منها الاخرى ، او التي تنمو احداها الى جانب الاخرى ، او تلامس الواحدة منها الثانية ، او تغمر هذه تلك بظلالها ، او تخمد احداها انفاس الاخرى ،اقول في مصائر هذه الحضارات يُضغط كامل محتوى التاريخ البشري . لذلك فاننا اذا ما قمنا باطلاق سراح اشكالها (الحضارات) التي لا تزال مختفية في اعماق سطح « تاريخ التقدم البشري » التافه المبتذل ، وتركنا لهذه الاشكال ان تمر بروحنا فعندئذٍ لا نستطيع الا ان ننجح في ان نميز وسط كل ما هو خاص او غير جوهري ، الشكل الحضاري البدائي ، اي الحضارة التي ترتكز اليها كنموذج جميع الحضارات الافرادية . انني اميز فكرة حضارة ما ، بوصفها المجموع النهائي لامكاناتها الباطنية ، من ظاهرتها الحساسة او مظهرها على صورة التاريخ ، كواقعة مكتملة منجزة . وهي علاقة النفس بالجسد الحي ، علاقته بتعبيره في عالم النور المدرك لأعيننا . ان هذا التاريخ لحضارة ما هو التحقق المطرد للممكن فيها ، واكمال التحقق وانجازه يعادل تماماً النهاية ، والخاتمة .

ووفق هذه الطريقة فان النفس الابولونية ، التي قد يفهمها بعضنا ويشارك فيها ، ترتبط بتفتحها في ميدان الواقعة ، اي ترتبط بما ندعوه بالميدان « الكلاسيكي » او « القديم » ، حيث يقوم علماء الآثار واللغات والجماليون والمؤرخون ببحث وفحص آثاره المحسوسة المفهومة .

ان الحضارة هي الظاهرة الرئيسية لكل تاريخ عالم ماضٍ ومستقبل ،وان الفكرة العميقة التي نادراً ما فهمت ، فكرة « غوتيه » التي اكتشفها في « طبيعته الحية » والتي جعلها دائماً قاعدة لابحاثه المورفولوجية ، هي التي سنطبقها هنا ، بأوسع ما لها من معنى خاص ، على جميع تشكيلات التاريخ البشري ، أكانت هذه التشكيلات تشكيلات تامة النضوج ، او تشكيلات هصر عودها وهي لما تزل في ريعان الصبا والشباب ، او اخرى تفتحت نصف تفتح او غيرها خنقت وهي لما تزل داخل نواتها . وهذا المنهاج في البحث هو

الموضوع المعاش حيث يقابله من جهة اخرى الموضوع المشرَّح .

ان اسمى ما يبلغه الانسان هو ان يتعجب ويعجب ، فاذا ما جعلته الظاهرة الرئيسية عاجباً متعجباً ، فليقنع اذن ، فليس هناك من شيء آخر من هذا (التعجب) تستطيع ان تعطيه . وعليه ألا يفتش عن اي امر آخر ابعد من التعجب ، اذ فيه تتمثل حدوده النهائية . ان الظاهرة الرئيسية هي تلك التي تعرض فيها فكرة الصيرورة نقية صافية . لقد كانت فكرة النبتة الاصلية في نظر عين « غوتيه » الروحية واضحة جلية في شكل كل نبتة قدر لها ان تنبت ، او لكل نبتة يمكن ان تنبت .

ولقد كانت نقطة انطلاق غوتيه في بحثه لموضوع عظام الفك العلوي ، هي الظاهرة الرئيسية للنوع المتفقر، (ذي الفقرات) اما نقاط انطلاقه في ميادين الابحاث الاخرى فكانت تتمثل في التنضيد الجيولوجي ، او في الورقة بوصفها الشكل الاولي للتركيب العضوي للنبات ، او في تطور النبات بوصفه الشكل الاولي لكل صيرورة عضوية . ولقد كتب الى « هردر » يعلن له اكتشافه هذا ويقول :

« ان هذا القانون نفسه يطبق على كل شيء آخر يعيش ويحيا . »

والحق ان ما وصل اليه « غوتيه» كان بمثابة نظرة الى صميم الاشياء ، وكان « لايبنتز » سيعيها ويدركها ، لكن قرن «داروين» هو قرن بعيد عن مثل هذه الرؤيا ، الى اقصى ما يستطيع الخيال ان يتصور من بعد . ونحن في الوقت الحاضر نفتش عبثاً عن دراسة للتاريخ متحررة تحرراً كاملاً من المناهج الداروينية ، اي انها متحررة من العلم الطبيعي المنهاجي المرتكز على السببية ، واعني بمثل هذه الدراسة ، تلك الدراسة السيمائية للتاريخ ، النقية الواضحة الواثقة من نفسها والتي لم تقم لها حدود نهائية حتى الآن،ولن تقوم لمثل هذه الحدود قائمة الا بواسطة اكتشاف منهاج لا يزال علينا ان نكتشفه . وهذه هي المعضلة الكبرى التي انيط بالقرن العشرين امر حلها ، وعليه ان يستقصي التركيب الباطني للوحدات العضوية التي بواسطتها وفيها

يكمل تاريخ العالم ذاته ، وعليه ان يعزل الوحدات المورفولوجية الضرورية عن اخواتها من عارضة وطارئة ، وان يستولي على فحوى الحوادث ومغزاها كي يتحقق من اللغات التي تنطق بها هذه الحادثات .

- ٧ -

ان حشداً لا حد له من الكائنات البشرية يجري في جدول فاقد الضفتين ، ويطالعنا في مشرعة الجدول ماضٍ مظلم يفقد فيه احساسنا بالزمان كل قوى التعريف فيه ، ويتوسل خيالنا القلق ، او المتبرم بالمراحل الجيولوجية كي يخفي عن الانظار أحجية غير قابلة للحل ، أبد الدهر . ويمثل امامنا في ادبارة الجدول مستقبل لا يقل عن الماضي ظلاماً وانعداماً زمانياً . على هذه الشاكلة هو منشأ الصورة الفاوستية للتاريخ البشري ومصدرها .

وعلى امتداد الماء تمر بنا سلسلة أمواج من الاجيال غير المتناهية . وتتسع هنا وهناك سهام من نورٍ متألق ، وتتراقص في كل مكان فوق الجدول ومضات تشوش وتعكر المرآة النقية الواضحة ، ومضات تتبدل وتتلألأ وتختفي ، وهي ما ندعوه بالافخاذ والقبائل والشعوب والاجناس والتي توحد بين سلاسل من الاجيال داخل هذه او تلك المنطقة المحدودة من مناطق السطح التاريخي.واتساع التفاوت في قواها الابداعية يفرض تفاوتاً في ديمومتها وتغضنها ، وعندما تموت القوة الابداعية ، عندئذٍ تختفي ايضاً اشارات التعريف السيمائية واللغوية والروحية ، وتخمد الظاهرة وتذوب ثانية في غضون الاجيال .

فالآريون والمغول والجرمان والكلتيون و « البارثيون » والفرنك والقرطاجيون والبربر والنبط ، هم كلهم أسماء نميز بواسطتها بعض الصور غير المتجانسة لهذا النظام .

ولكن فوق هذا السطح ايضاً تنجز الحضارات العظمى دورة أمواجهـا الفخمة الجليلة ، وهذه الأمواج تظهر فجأة وتنتفخ متورمة في خطوط جميلة رائعة ، ثم تهبط لتستوي وسطح الماء وتختفي ، فيبدو اثر ذلـك ، سطح الماء ، مرة ثانية قفراً يغط في سبات عميق .

ان الحضارة تولد في اللحظة التي توقظ فيها نفس عظيمة الروحانية الاولية (Proto spirituality) للانسانية الابدية الطفولة ، وتعزل نفسها ، لتصبح شكلاً مما لا شكل له ، وشيئاً محدوداً فانياً مما هو خالد وغـير محدود ، فتزدهر في تربة رقعة من الارض محددة لها ومعرفة بها تعريفاً تامـاً ، حيث تبقى ملتصقة برقعة الارض هذه شأنها في ذلك شأن النبات ، ثم تموت عندما تحقق هذه النفس (التي ايقظتها – المترجم) كامـل امكاناتهـا في اشكال شعوب ولغات ومذاهب وفنون ودول وعلوم ، وتعود الى نفسهـا الاولية . (Proto-Soul) لكن وجودها الحي ، واعني به سياق الحقبات العظمى التي تعرّف وتعرض مراحل الاكتمال ، هو صراع شجي بغية صيانة فكرتهـا (Idea) من قوى الفوضى التي تهمهم خارجها وتدمدم داخلهـا دونما وعي . وليس الفنان وحده هو الذي يصارع ويجاهد ضد ما هو مادي وضد اختناق الفكرة في داخله ، فلكل حضارة علاقة رمزية عميقة في رمزيتها حتى تكاد تبلغ الصوفية ، بالامتداد ، بالفراغ ، الذي فيه وبواسطته تناضـل كي تحقق ذاتها . وعندما تبلغ هذا الهدف (تحقيق ذاتها) (وتكتمل الفكرة وكامل محتوى امكاناتها الباطنية وتنجز وتصبح واقعية في ظاهرها) آنذاك تتصلب فجأة وتفسد وتتسمم وتجمد دماؤها وتخور قواهـا فتمسي مدنية ، تمسي الشيء الذي نحس به ونفهمه في كلمات المصرية والبزنطية والمندرية ، وتغدو حالها كحال غابة فطرية عملاقة مهترئة تشرئب أغصانها النخرة الباليـة بأعناقها نحو السماء لمئات أو آلاف من سنين ، كما نشاهد في الصين والهنـد والحقبة الاسلامية . على هذه الشاكلة ، (شاكلة الغابـة الآنفة الوصف) انتفضت الحضارة الكلاسيكية عملاقاً في العصر الامبراطوري ، لكن اوجه

الشبه بينها وبين الثبات والقوة والاكتمال ، كانت اوجه شبه زائفة مزورة مخادعة ، ثم سلبت من الحضارة العربية الشابة في الشرق الهواء والنور .

ان هذا الاكتمال الباطني والظاهري ، الخاتمة ، التي تنتظر كل حضارة حية ، هو مغزى جميع الانحطاطات التاريخية ، بما فيها الانحطاط الكلاسيكي الذي نعرف به معرفة تامة ، وبما فيها انحطاط آخر يشابه تماماً الانحطاط اللاكلاسيكي في مجراه وديمومته ، هذا الانحطاط الذي سيشغل القرون الاولى من الدورة الالفية القادمة من الاعوام ، لكننا نرى الآن طلائعه ونحس به حولنا ، واعني به انحطاط الغرب .

ان كل حضارة تمر بمراحل العمر ذاتها التي يمر بها الفرد الانسان ، فلكل حضارة طفولتها وشبابها ورجولتها وشيخوختها . وانها لنفس شابة مرتعدة مثقلة بالريب والشكوك ، تلك النفس التي تكشف عن ذاتها في الفنين المعماريين الروماني والغوطي . وهي تملأ الحقبة الفاوستية الممتدة من التروبادورز[1] حتى كاتدرائية « هلديشايم التي بناها المطران « برنفارد [2] » . ونحن حينما نتأمل في هذه الكاتدرائية نحس برياح الربيع تهب من فوقها .

ويقول غوتيه :

« ان الانسان ليرى في الهندسة المعمارية الالمانية القديمة ازدهار دولة عجائبية غير مألوفة . »

ان اي امرىء يواجه فوراً بمثل هذا الازدهار لايستطيع الا ان يعجب ويتعجب ، لكنه يجب ان يكون ذاك المرء الذي يقدر ان يتغلغل بنظرة داخل الحياة الباطنية للنبات ويخترق ببصره مجموعة قواها ويستطيع ان يراقب البرعم وهو يتفتح قليلاً قليلاً ، مثل هذا المرء يرى الشيء بعين تختلف

---

(١) التروبادورز : شعراء غنائيون ومغنون معاً اشتهروا خلال القرون الثلاثة، الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر . ـ المترجم ـ

(٢) برنفارد : كان مطراناً لمدينة هلديشايم من عام ٩٢٣ حتى عام ١٠٢٢ ، وكان في الوقت ذاته مهندساً وقد بنى الكاتدرائية المذكورة . ـ المترجم ـ

تماماً عن العين العادية ويعرف ما يراه ويدركه .

ان الطفولة تتحدث الينا (وباللهجة ذاتها) بألسنة فن العصور الهوميرية والدورية والفن المسيحي المبكر . (وهو في حقيقته فن عربي مبكر) ،وتتحدث الينا ايضاً من خلال المجازات واعمال المملكة القديمة في مصر التي بدأت بعهد الامرة الرابعة . فهناك نرى الاشياء الآنفة الذكر وعياً عالمياً اسطوريا يكافح كأنه المدين يلاحقه بلجاجة دائنون لايرحمون، ضد الظلام والجن داخل نفسه وفي الطبيعة ، بينما يكون هذا الوعي في ذات الوقت ينضج ذاته ويعد نفسه للتعبير النقي الواضح النير عن وجوده الذي سيحققه ويعرفه ، وكلما اقتربت الحضارة من ذروة كينونتها ، وكلما ازداد شكل اللغة الذي امنته لنفسها ، رجولة وصداقة ، عبوساً وضبطاً وشدة ، وكلما ازداد احساسها بقوتها ثقة بنفسه وقناعة ، تزداد ملامح هذه الحضارة نقاء وصفاء .

ولقد كانت كل هذه الاشياء الآنفة الذكر في ربيع الحضارة مظلمة معتمة مشوشة مرتبكة تطفح بحنين الطفولة ومخاوفها ، ولنا في الزخارف الرومانية الغوطية التي تزين ابواب وسقوف كنائس سكسونيا وجنوبي فرنسا وسراديب المسيحيين الاوائل واواني « دبيلون » احسن الشواهد واوضح الامثال . ولكننا نصادف وعياً كاملاً لقوة ابداعية ناضجة تتجلى في ايام المملكة الوسيطة المبكرة في مصر ، وفي اثينة « بسستراتدي » وفي عهد يوستنيان وفي العصر المناهض للاصلاح ، كما ونجد كل ملمح من ملامح التعبير المتحرر فيما ذكرت من عصور ، دقيقاً مقاساً بديعاً في ترفه ورخائه وثقته بنفسه . ونجد ايضاً في كل مكان ، وفي فترات ، ان الاكتمال المرتقب كان يبشر بحلوله في فترات كتلك الفترة التي ابدعت رأس الفرعون امنيمحيت الثالث (اي ما يدعى بأبي الهول) او غيرها التي ابدعت قباب آياصوفيا ، او اخرى التي خلقت صُوَر تيسيان . ثم وعقب هذه الحقبة ببعض زمن ، نرى الحضارة تصل الهشاشة ، ونشم بعطر اواخر تشرينها (اكتوبر) يتضوع من تمثال افروديت الكنيدي ، ومن قاعة العذارى في «آرشتويتم » ومن الزخرف

العربي المنقوش على قباب لها شكل حذوة الحصان ، ومن قصر « تزفنجر » في درسدن ، ومن « فاتاو » وموزارت . واخيراً تخبو شعلة النفس على مطلع فجر المدينة الاغبر ، لكن سرعان ما تنتفض القوى المتهالكة مرة ثانية فيلاقي مجهودها الابداعي نصف نجاح فتنتج « التكلسك (Classicism) المألوف في كل حضارة تعاني نزع الاحتضار ، فتصبح النفس مرة اخرى فريسة للافكار ، وترتمي في احضان الرومانطيكية ،.وتعود بناظريهـــا اتحملق في طفولتها كئيبة .واخيراً ، وبعد طويل اجهاد وتردد وبرودة ، تفقد رغبتها في الحياة، كما حدث في روما الامبراطورية عندما تمنت الهروب من رابعة النهار الى ظلام الصوفية الاولية ، الهروب الى رحم الأم ، الى القبر . ويتلبس النفس سحر « تدين ثان » ويتوجه الأنسان الكلاسيكي المتأخر زمناً الى ممارســـة طقوس اديان « ميترا » « وازيس » والشمس ، انها الاديان ذاتها التي وُلدت ضمنهـــا نفس وليدة في الشرق ، نفـــس تسيـــل من جديد بخمرة الاحلام والمخاوف والتوحُّد .

– ٨ –

ان الاصطلاح « عادة » «Habitus , Habit» اصطلاح يستفاد منه للنبتة (Plant) ويدل على الطريق الخاصة بها والمميزة لذاتها والتي بواسطتها تعرض نفسها ، مثلاً : الصفات، او دور وديمومة مظهرها في عالم النور حيث نستطيع ان نراها . ان كل نوع ، وذلك فيما يتعلق بكل جزء وبكل مظهر من مظاهر وجوده واجزائه ، إنما يميز بعادته بينه وبين جميع النماذج التابعـــة لمرتبة او طائفة اخرى . وبمقدورنا ان نطبق هذا التصور المفيد « للعادة » على سيمائية هذا المركب العضوي العظيم ، فنتحدث عن عادة الحضارة الهندية او المصرية او الكلاسيكية ، تاريخاً وروحانية . لقد كان هناك دائماً بعض من شبه غامض لهذه الكلمة (عادة) يكمن وراء التصور لمعنى كلمة « اسلوب » ، ونحن لن

نحمل تلك الكلمة (عادة) فوق ما تحمله من مفهوم ، بل انما سنوضحها ونعمق مغزاها فقط . وذلك اذا ما تحدثنا عن الاسلوب الديني او الفكري او السياسي او الاجتماعي او الاقتصادي لحضارة من الحضارات . ان «عادة» الوجود في الفراغ هذه ، والتي فيما يتعلق بالفرد الانسان تشتمل على عمل الانسان وفكره وسلوكه وطبعه ، تشتمل فيما يتعلق بوجود كل الحضارات على مجموع التعابير الحياتية للنظام الارقى .

ان اختيار فروع معينة من الفن (مثلاً اختيار اليونان للتصوير على الحائط، تصويراً يعتمد الخطوط المنحنية والفيء ، واختيار الغرب للموسيقى الكونتروبونتية — المتعددة الانغام — والتصوير الزيتي) والرفض الكلي لفروع اخرى (مثلاً : رفض العرب للفن التشكيلي) واتجاه الغير الى الاخذ بالفروع الفنية الباطنية (كالهند) او الشعبية المألوفة (كبلاد اليونان وروما) او تفضيل الخطابة (الحضارة الكلاسيكية) او الكتابة (كما فعلت الصين والغرب) ، كشكل للتواصل الروحي ، اقول ان جميع ما ذكرت آنفاً من فروع للفن ، هي كلها مظاهر اسلوب ، وهكذا هي ايضاً طرازات مختلفة من طرازات الزي (Costume) ، طرازات للاداء ، والمواصلات والمجاملات الاجتماعية .

ان جميع الشخصيات العظيمة ، المنتمين الى عالم الشكل الكلاسيكي ، وهم يشكلون جماعة من الناس مستقلة قائمة بذاتها ، جماعة تختلف بالتأكيد عادتهم الروحية ، عن عادة جميع كبار الرجال المنتمين الى الجماعتين العربية او الغربية. فلنقارن حتى بين «غوتيه» ورفائيل وبين الرجال الكلاسيكيين ، زد على ذلك ان هرقليط وسوفوكليس وافلاطون والسبيادس وتوستكلس وهوراس وتيبريوس يجتمعون معاً كأعضاء عائلة واحدة . ان كل مدينة عالمية كبرى كلاسيكية ، ابتداءً من سيراكوسة هيرو ، حتى روما الامبراطورية هي تجسد وصورة احساس لنفس الشعور الواحد فقط بالحياة ، وهي تختلف اختلافاً جذرياً في انتشارها وفي مخطط شوارعها وفي لغة هندستها المعمارية

الخاصة منها والعامة ، وفي طراز ميادينها وعطفاتها وازقتها وقصورها ، وفي لونها وصخبها ، وواجهاتها وحياة شارعها وحياتها الليلية . اقول انها تختلف في كل ما ذكرت عن مجموعة المدن الهندية او العربية او الغربية . فلقد كان بالامكان ان يحس المرء ببغداد والقاهرة متجسدة في غرناطة ، وذلك عقب انقضاء طويل زمن على الفتح العربي ، وحتى لمدريد فيليب الثاني جميع ملامح سيماء كل من لندن وباريس الحديثتين. وهنا رمزية عميقة تكمن وراء كل انعدام تشابه من هذا النوع ، وهناك تعارض بين الاسلوب الغربي في اعتماده للخطوط المستقيمة في الابعاد البصرية ، وفي تخطيطه للشوارع (كالامتداد العظيم لشارع الشانزيليزيه من اللوفر ، وبيازا أمام كنيسة القديس بطرس) وبين التعقيد والضيق المتعمدين تقريباً والماثلين في « فياسكرا » والفوروم رومانيوم و« الاكروبول » وقد بنيت هذه جميعاً دون أي تناسق بين أجزائها ودون أي منظور خطي . وحتى تنظيم المدن ، أكان هذا التنظيم تنظيماً غامضاً كما كانت حاله في العصور القوطية ، أم كان تنظيماً واعياً كما هي حاله في عهدي الاسكندر ونابليون ، يعكس المبدأ ذاته الذي تعكسه الرياضيات ، فهو في الحالة الاولى (الاسلوب الغربي) يعكس نظرية ليبنتز الرياضية في الفراغ اللامتناهي ، واما في الحالة الثانية (الاسلوب الكلاسيكي) فانما يعكس نظرية يوقليد الرياضية في الاجسام المنفصلة .ولكن بالاضافة الى ما للجماعة من « عادة » فان لها ايضاً ديمومتها الحياتية المقررة وسرعة معينة لتقدمها وتطورها . وهذان الامران (الديمومة والسرعة) هما ملكتان يتوجب علينا الا ننسى ادخالهما في حساب نظرية التركيب التاريخي .

فلقد كان ايقاع (Rhythm) الوجود الكلاسيكي يختلف عن ايقاع الوجودين المصري والعربي ، ولذلك نستطيع ان نصف الايقاع اليوناني والروماني بالأندنتي (andante[1]) وايقاع الروح الفاوستية بالالغرو (السريع) (Allegro) .

---

(١) andante : الايقاع البطيء في الموسيقى . ـ المترجم ـ

ان تصور ديمومة الحيـــاة ، كما هو مطبق على الانسان والفراشة وشجرة البلوط وورقة عشب ، يشتمل على قيمة زمانية معينة مستقلة استقلالاً تاماً عن جميع الحوادث الطارئة على كل ما ذكرت . فعشر سنين هي شريحة من الحياة، وهي متساوية تماماً بالنسبة الى كل الاشخاص. وتطور الحشرات يستلزم عدداً من الايام معروفاً ويمكن التكهن به بالنسبة الى كل حشرة من الحشرات . لقد كانت تصورات الرومان لمراحل الطفولة والمراهقة والشبـــاب والرجولة والشيخوخة ، تصورات تمتلك مفهوماً رياضياً معيناً تقريباً . وليس هناك من شك في ان بيولوجيا المستقبل ـ مخالفة منها للداروينية واطراحاً لمبـــدأ عوامل المناسبة السببية لأصول الانواع ـ ستتخذ من هذه الديمومـات الحياتية المعينة مسبقاً نقطة انطلاق لاعراب جديد عن مشكلتها . ان ديمومة جيل ، (مهما كانت طبيعة هذا الجيل) هي واقعة ذات مغزى صوفي تقريباً .

والآن ، فان علاقات كهذه هي صحيحة ايضاً ، الى حد لم يتصوره أحد بعد ، بالنسبة الى جميع الحضارات الارقى ، فلكل حضارة ، ولكل مرحلة من مراحل مراهقتها ونضوجها وانحطاطها ، ولكل من اطوارهـا وحقباتها الذاتية والضرورية ، ديمومة معينة ، وهي دائماً الديمومة ذاتها ، وهي تتكرر دائماً حاملة معها التأكيد على رمز وقـانون ايمان . ونحن في هذا الكتاب ، لا نستطيع ان نحاول فتح هذا العالم ذا الصلات الأشد غموضاً وابهاماً ، الا ان الحقائق التي ستبرز مرة بعد اخرى في سيـاق البحث ، ستخبرنا بنفسها عن مقدار ما هو كامن في هذا العالم ومستتر . فما هو مفهوم فترة الخمسين سنـــة المدهشة الأخاذة تلك ؟ وما هو مفهوم الايقاع السيـــاسي والفكري والفني لصيرورة كل الحضارات ؟ وما هو مفهوم فترة الثلاثمائة سنة «الباروكية »وما هي مفاهيم « الايوني » والرياضيات العظمى والنحت « الاتيـكي » والتصوير الفسيفسائي والموسيقى الكونتربونتية . والميكانيكا « الغليلية » ؟ وما الذي يعنيه المثل الاعلى لحياة تبلغ دورة الفية من الاعوام ، مقارنة بحيـــاة الفرد الانسان البالغة ثلاث عشرينات وعشرة واحدة من السنين ؟

ولما كانت ذاتية النبتة ترفع للتعبيرعن نفسها شكلاً وزياً وهيئة ، بواسطة الاوراق والزهر والاغصان والثمر ، كذلك فان ذاتيةالحضارة تتجلى في صيغ دينية وفكرية وسياسية واقتصادية . وكما تحدث ذاتية غوتيه عن نفسها باشكال واسعة في تباينها ، « كفاوست » و « علم الالوان »، ورينكه فوخس و « تاسو » و « فيرتر » والرحلة الى ايطاليا ، وغرام فريدريك ، والديوان الغربي الشرقي ، و « الاليجا » الرومانية، كذلك فان ذاتية العالم الكلاسيكي، تعرض نفسها في الحروب الفارسية وفي الدراما الاتيكية وفي دولة المدينة ، وفي الاحتفالات « الديونسية » . وحدث عن الانظمة الاستبدادية ولا حرج ، وفي العمود الايوني ، وفي الهندسة اليوقليدية،وفي الفرقة العسكرية الرومانية، وفي مبارزات المجتلدين ، وفي شعار « الخبز الابيض والعاب السيرك » الذي ساد في العصر الامبراطوري .

ووفق هذا المفهوم ايضاً تقوم كل ذاتية فردية تمتلك اي نوع من الاهمية ، مدفوعة بالضرورة ، بتلخيص جميع حقبات الحضارة التي تنتمي اليها . ان كل فرد منا ، في اللحظة الحاسمة التي يبدأ فيها بمعرفة ذاته على انه « انا » (Ego) فان الحياة الباطنية تستيقظ عندئذٍ تماماً بالطريقةذاتها التي استيقظت وفقها الحياة الباطنية للحضارة ، ان مكاناً وان كيفا . ان كل فرد منا نحن معشر الغربيين يعيش مرة ثانية احلام اليقظة لطفولته ومسرحيتها ، غوطيته، يعيشها في الكاتدرائيات والقلاع واساطير الابطال وفي البطل الصليبي لـ « Dieu le veult » وفي قسم نفس الشاب « بيرسيفال » . ولقد كان لكل اغريقي شاب جيله « الهوميري » و « ماراثونه » ، وفي « فيرتر » غوتيه تتبدى للمرة الثانية صورة تقلب الشباب ، هذه الصورة التي يعرفها كل انسان فاوستي (لاكلاسيكي) ، وتطالعنا للمرة الثانية ايضاً ايام ربيع بترارك « والمينيسنجر » Minnesanger[1]

---

(١) Minnesanger : جماعة المانية كانت تجمع بين الموسيقى والشعر الغنائي وهي مماثلة « للتروبادورز : — المترجم —

وعندما وضع « غوتيه » مسودة « فاوست » كان « برسيفال » وعندما انجز الجزء الاول من فاوست كان هملت ، لكنه لم يصبح رجل القرن التاسع عشر العالمي ، الرجل الذي يستطيع ان يفهم « بيرون » الا عندما انجز الجزء الثاني من فاوست .

وحتى بامكاننا ان ندرس شيخوخة القرون الكلاسيكية العقيمة المتأخرة في زمنها جداً للحضارة الاغريقية ، هذه القرون التي كانت بمثابة الطفولة الثانية لذكاء متعب انهكته اللذات ، اقول بامكاننا ان ندرسها في اكثر من شخصية من كبار شخصياتها الهرمة . وهكذا فان الكثير من « Bacchae » يوربيديس يقدم مسبقاً مطلاً للحياة ، (Out - look)والكثير من«Timaeus» افلاطون يتوقع التوفيق الديني بين النقيضين في العصر الامبراطوري،وفاوست الجزء الثاني لغوتيه وبارسيفال يكشفان لنا مقدماً عن الشكل الذي ستتقمصه روحانيتنا (وهذا الشكل من الوجهة الابداعية آخر شكل لها) في القرون القادمة علينا .

ان البيولوجيا تستخدم اصطلاح مشاكلة الاعضاء (Homology) كي تشير الى تعادل مورفولوجي، وذلك كي تميزه بضده أي اصطلاح المماثلة (Analogy) الذي يرتبط بتعادلٍ وظيفي (Functional).. وهذا التصور الهام ، والأغزر ثمراً في سياق البحث ، قد ادركه غوتيه ووعاه (حيث قاده الى اكتشاف ترابط عظام الفك العلوي للانسان) وقد وضع « اوين » لهذا التصور شكلاً علمياً صارماً ، ونحن سنترك لمنهاجنا في البحث التاريخي ان يمتصه ايضاً .

ان من المعلوم بان لكل جزء من اجزاء التركيب العظمي لرأس الانسان جزءاً مطابقاً له عند جميع الحيوانات الفقرية حتى ادناها مرتبة أي السمكة، وان الزعانف الصدرية للسمكة ، وقوائم وأجنحة وايدي المخلوقات الفقرية الارضية هي جميعاً اعضاء متشاكلة ، بالرغم من انها قد فقدت كل أثر للشبه بينها.زد على ذلك أن رئتي الحيوان الارضي تتشاكل وكيسي الهواء للحيوان المائي ، بينما انهما تماثلان الخيشوم عند الطيور ، أي انهما ذات وظائف

متشابهة من حيث الاستعمال . ان البصيرة المورفولوجية المدربة العميقة المطلوبة لاقامة مثل هذا التميز ، لهي شيء يختلف تماماً عن المنهاج الحاضر للبحث التاريخي ، بمقارناته الضحلة بين المسيح وبوذا وبين ارخميدس وجليليو ، وبين قيصر وفلانستاين وبين المانيا المجزأة واليونان المجزأة . وستطالعنا بوضوح يتزايد كلما ذهبنا بعيداً في بحثنا مناظر ونظرات رائعة هائلة تعرض نفسها على العين التاريخية وذلك حالما يُفهم المنهاج المورفولوجي المدقق الصارم ويهذب . ولنضرب قليلا من الأمثلة :

ان الاشكال المتشاكلة (Homologous) هي مثلاً :

النحت الكلاسيكي والجوقية الاوروبية الغربية ، اهرامات الاسرة الرابعة والكاتدرائيات القوطية ، البوذية الهندية ، والرواقية الرومانية (أما المسيحية والبوذية فليستا حتى متماثلتين) عصور الدول المتنازعة في الصين ، الهكسوس في مصر والحروب الفونية ، عصر بركليس والعصر الأموي ، عصور « الرغفادا » وبلوطونيوس ودانتي .

كما وان الحركة الديونوسية متشاكلة وحركة النهضة ، لكنها مماثلة لحركة الاصلاح الديني .

ان « فاغنر » هو ملخص العصرية على حد تعبير نيتشه ، والحق ان نيتشه أصاب بقوله هذا كبد الحقيقة ، اما المعادل « لفاغنر » والذي يجب ان يوجد منطقياً في العصرية الكلاسيكية فاننا نجده في فن « بارغامين » .

(وقد يجتمع للقارىء حين دراسته للوائح الملحقة بهذا الكتاب بعض من تصور اولي مثمر بالنسبة الى هذه النظرة الى التاريخ) .

ان تطبيق مبدأ المشاكلة على الظاهرات التاريخية يحمل معه مضموناً جديداً كل الجدة لكلمة معاصر . وانني اعين بكلمة معاصر واقعتين تاريخيتين يشغلان تماماً المركزين النسبيين ذاتيهما ، وذلك بالنسبة الى كل واقعة وحضارتها ، وهما لهذا يمتلكان أهميتين متساويتين متعادلتين . ولقد سبق لنا

ان اظهرنا كيف ان تطور علمي الرياضيات الكلاسيكي والغربي تدرجا مؤتلفين متطابقين ، حتى كدنا نغامر فنصف فيثاغوروس بانه معاصر لديكارت وارخياتيس للابلاس وارخميدس لغاوس .

ولقد سار العصران الايوني والباروكي في مجريين يعاصر [١] ايضاً الواحد منهما الآخر، زد على ذلك ان بوليجنوتوس يتفق في عصره وعصر رمبراندت، وكذلك هي ايضاً حال بوليكليتوس وباخ. ان حركة الاصلاح الديني وحركة التطهير Puritanism وقبل كل شيء الانعطاف نحو المدنية يظهر في كل الحضارات ، ولقد حمل هذا الانعطاف في الحقبة الاخيرة من الحضارة الكلاسيكية اسمي فيليب والاسكندر ، اما في انعطاف حضارتنا فانما يحمل اسمي الثورة (الفرنسية) ونابليون . أضف الى ذلك ان بناء الاسكندرية معاصر لبناء بغداد وواشنطن ، كما وان سك النقود الكلاسيكي هو ايضاً معاصر لمناهجنا في مسك الدفاتر وحساب « الدوبيا » ، وكذلك هي حال الاستبداديين الاوائل وحال حزب الفروند (Fronde [٢]) واغسطوس وشي هوانغ تي ، هنيبال والحرب العالمية .

وانني لآمل بان اظهر ، دون استثناء ، ان جميع الابداعات العظيمة واشكال دين او فن او سياسة او حياة اجتماعية او اقتصاد او علوم ، تظهر وتكمل نفسها وتموت في اوقات معاصرة في كل الحضارات ، وان التركيب الباطني لاي من هذه الابداعات او الاشكال ينطبق كلياً وبدقة على مماثليه من الاشكال في الحضارات الاخرى ، وانه لا توجد اية ظاهرة ذات اهمية سيمائية عميقة في سجل احدى الحضارات حيث لا نجد نسخة طبق الاصل عنها في كل حضارة اخرى ، وان هذه النسخة طبق الاصل موجودة تحت شكل مميز

---

(١) لا شك ان القارىء يدرك ما يريد المؤلف ان يقرره وذلك حينما عرف فيما تقدم مفهومه بالمعاصرة فهو لا يعني المعاصرة الزمنية ، بل انما يعني المماثلة analogy الزمنية في الدورات الحضارية . ـ المترجم ـ

(٢) Fronde : حزب سياسي نشأ في فرنسا أثناء عهد الوصاية على لويس الرابع عشر ، وكان يعارض كلاً من الحكومة وحزب البلاط . ـ المترجم ـ

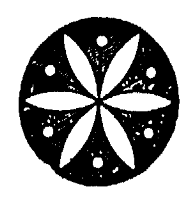
وفي موقع تقويمي تاريخي (كرونولوجي) معين ومحدد تحديداً تامـــاً . وفي الوقـــت ذاتـــه ، فاننا اذا ما اردنا ان نفهم تشاكلات حقائـــق كهذه ، (Homologies) يتوجب ان تكون لدينا بصيرة اعمق ، وموقف انتقادي نحو صدور الاشياء المنظورة ، اشد بكثير من المواقف الانتقادية التي اتخذها المؤرخون حتى الآن وتعودوا على ان يعرضوها ، والذين قد نجد بينهم مثلاً من قد يسمح لنفسه بان يحكم فيعتقد بان النسخة طبق الاصل عن البروتستانتية انما هي موجودة في الحركة الديونوسية ، وان حال حركة التطهير البريطانية بالنسبة الى الغرب ، لاتختلف عن حال الاسلام بالنسبة الى العالم العربي !

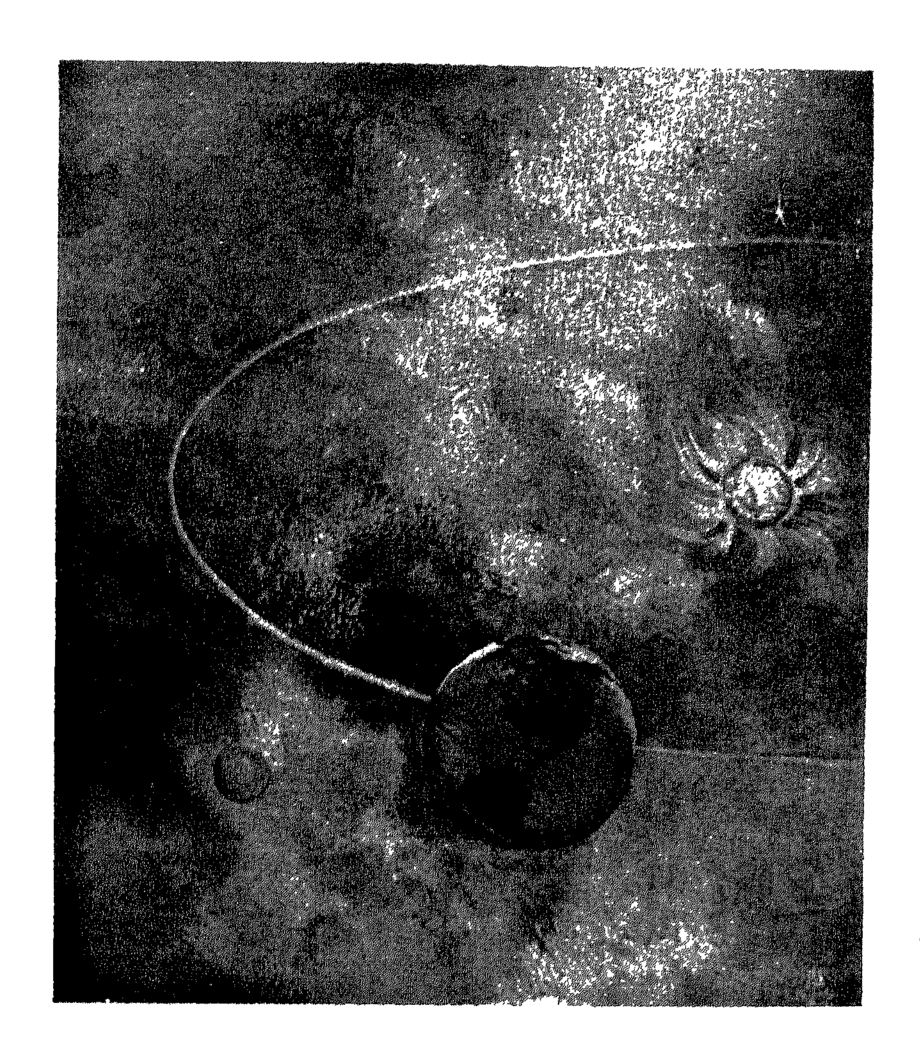
ونحن اذا ما نظرنا من هذه الزاوية ، نجد ان التاريخ يقدم لنا امكانات تتجاوز بعيداً كل ما كانت تطمح اليه جميع الابحاث التاريخيـــة السابقة ، هذه الابحاث التي قنعت ، بصورة رئيسية ، بتدبر امر حقائق الماضي الى الحد الذي تُعرف عنده هذه الحقائق واعني بهذه امكانات (وفق المنهاج ذي الخط الواحد) بصورة عامة :

تخطي الحاضر كحد نهائي للبحث ، ووضع تقدير مسبق للشكل الروحي وللديمومـــة والايقاع ولمغزى ونتاج المراحل التي لم تكتمل بعد من مراحل تاريخنا الغربي ، واعادة تركيب مراحل غير معروفـــة مراحل اختفت منذ طويل زمن ، وحتى اعادة بناء حضارات كاملة من حضارات الماضي بواسطة القرابات المورفولوجية ، وذلك بالطريقة ذاتها التي يستدل بها علم الحفريات (Palaeontology)ويصل بواسطتها الى نتائج بعيدة المجال وجديرة بالثقة ، مثلاً الى استنتاج التركيب الهيكلي ، والنوع من شظيـــة جمجمة بسيطـــة وقعت في يده .

ومن المملكة ، اذا ما اعطينا تفاصيل مشتتة لزخرف ، لبناية ، لخطوط ، او لبيانات سياسية مستهجنة ومعلومات اقتصادية ودينية ، ايقاعاً سيمائياً ، ان نكتشف من هذه الاشياء كلها:الطبائع الجوهرية لقرون كاملة من التاريخ ، وان نكتشف من عناصر معروفة في سلم ايقاع تعبير الفن ، عناصر مطابقـــة

لهذه في سلم ايقاع الاشكال السياسية ، او ان نكتشف من الاشكال الرياضيـة الاشكال الاقتصادية . وهذا هو المنهاج الغوتي (نسبة الى غوتيـــه) الحقيقي الذي يضرب جذوره حقاً في مفهوم غوتيه للظاهرة الاوليـة ، وهذا المفهوم شائع الى حد محدود في علم الحيوان (زولوجيا) ولكن من الممكـــن ان يوسع الى درجة لم يُحكم بها بعد ، ليشمل كامل ميدان التاريخ .





الفصل الرابع

مشكلة التاريخ العالمي

- ٢ -

فكرة المصير ومبدأ السببية

عندما نتابع تسلسل الفكر هذا حتى النهاية، تحضرنا مقابلة (Opposition) نستطيع بواسطتها ان نعاين المفتاح (المفتاح الاوحد) الذي يمكننا من الاقتراب وحل (لغاية ما للكلمة اطلاقاً من اي معنى) احجية من اقدم احاجي الانسان واخطرها . وهذه المقابلة ، هي المقابلة بين فكرة المصير ومبدأ السببية ، وهي مقابلة ، وبامكاننا ان نقول باطمئنان ، لم تعرف وظيفتها أبداً حتى الآن ، اذ انها هي الاساس الضروري لبناء العالم . ان اي شخص يفهم اي شيء مما يعنيه القول بان النفس هي فكرة وجود ، يستطيع ايضاً ان يتكهن بعلاقة قريبة تربط بينها وبين المغزى الاكيد للمصير ، ويتوجب عليه ان يعتبر الحياة نفسها (وهي الاسم الذي نطلقه على الشكل الذي يتحقق بواسطته الممكن وينجز) كما هي متجهة اتجاهاً لا يرد او ينقض ، وانها مشحونة في كل خط من خطوطها بالقضاء والقدر . ان الانسان البدائي يحس بهذه الحقيقة احساساً مظلماً قلقاً ، بينما ان لها من الثبات لدى الانسان

الارقى، ما يكفيها لتصبح رؤياه للعالم،مع ان هذه الرؤيا يبلغ بها فقط بواسطة الدين والفن ولا يمكن التبليغ بها ابداً بواسطة الاستدلالات والبراهين .

ان كل لغة ارقى تمتلك كلمات كهذه : خط ، قسمة ، اقتران ، شدة ، دعوة دينية (Vocation)(حرفة دينية)، وتغلف هذه الكلمات، وكأنها في ستار وقناع . ولا تستطيع اية فرضية او علم ان يلامس ما نشعر به عندما نترك لانفسنا ان تغوص الى معنى هذه الكلمات وجرسها ،فهي رموز وليست بدلائل او قرائن ، ففيها مركز ثقل صورة العالم التي اسميتها بالعالم كتاريخ ، حيث يقابلها من جهة اخرى العالم كطبيعة . ان فكرة المصير تستلزم خبرة حياتية لا خبرة علمية ، وتتطلب قوة النظر لا قوة الحساب ، وتفرض العمق لا العقل . فهناك منطق عضوي ، منطق غريزي ، منطق واثق الحلم بكل الوجود ، ويقابل هذا المنطق منطق جمادي (Inorganic) منطق الفهم ومنطق الاشياء المفهومة .

اذن هناك منطق الاتجاه يقابله ويضاده منطق الامتداد ، ولم يعرف أي منهاجي او ارسطوطالي او « كنتي » (نسبة الى كنت) . كيف يعالج هذا المنطق (منطق الاتجاه) . لكن هؤلاء عندما يتحدثون الينا عن « الحكم » و « الادراك الحسي » و « الانتباه » و « التذكر » فانهم يصولون في هذا الميدان ويجولون ، اذ انه ميدانهم ، لكن اذا ما انتقل الحديث الى « الأمل» او « السعادة » او « اليأس » او «الندم » او « الورع » او « المؤاساة » فعندئذ لا ينبسون ببنت شفة .

ان الانسان الذي ينتظر هنا ، في ميدان الحي ، ان يجد اسباباً ونتائج ، او ان يتخيل ان معنى ضرورة باطنية بالنسبة الى معنى الحياة ، هو نفس معنى « الجبرية » و « القدرية » ، فان مثل ذاك الانسان لا يعرف اي شيء عن الامور التي هي مادة البحث ، وهو يخلط بين الخبرة المعاشة ، وبين الخبرة المكتسبة او القابلة للاكتساب . فالسببية هي المعقول ، رباط القانون ،

القابلة للوصف ، وهي شعار كل يقظتنا، وشعار كل وجود محاكمتنا الفكرية . بينما ان المصير هي كلمة لضرورة باطنية وهي غير قابلة للوصف . ونحن نستطيع ان نستخرج ما هو داخل السببي بواسطة منهاج فيزيائي او منهاج من مناهج فلسفة المعرفة والمنطق ، بواسطة الارقام والتبويب المعلل ، ولكننا لا نستطيع ان نتعرف على فكرة المصير الا من خلال عمل الفنان ، وبواسطة وسائل كالتصوير والمأساة (التراجيديا) والموسيقى . فالسببي يستوجب التمييز والتمييز يستلزم التشريح والتدمير ، بينما ان المصيري هو خلاق مبدع من قمة رأسه حتى أخمص قدمه ، وهكذا فان المصير يرتبط بالحياة ، بينما ترتبط السببية بالموت .

ان النفس تكشف في فكرة المصير عن حنين عالمها ، عن رغبتها في الارتفاع الى النور ، وعن توقها للتحليق وانجاز مهمتها . وليست هذه الفكرة غريبة عن اي رجل غرابة مطلقة ،ولا يمكن للاحساس بالامر الواقع وللفكر الذي يريد ان يجعل كل امر ميكانيكياً، ان يكتسحا الرؤيا الاصيلة اكتساحاً تاماً قبل ان يصبح الانسان ، الانسان المتأخر زمناً المتحلل ، انسان المدينة العالمية الكبرى . وحتى في هذه الحال ، وفي ساعة من شدة وضيق ، تعود الرؤيا الى انسان ما ذي صفاء مرعب ، لتدمر في لحظة كل السببية على سطح العالم . وذلك لان العالم كمنهاج لترابطات سببية ، هو ليس بمنهاج متأخر زمنا فقط ، بل انما هو ايضاً منهاج على درجة عالية من التلطيف والتخفيف ، ولذلك فلا تستطيع الا العقول الفعالة النشيطة في الحضارات الراقية ان تمتلكه ، (او ربما يتوجب علينا ان نقول) ان تخططه عن قناعة واعتقاد . ان تصور السببية متحد وتصور القانون، فكل ما هنالك من قوانين هي قوانين سببية . ولكن لما كان السببي يتضمن ، وفقاً لما يقوله « كنت » ، على ضرورة الوعي المفكر وعلى الشكل الاساسي لعلاقته بجوهر الاشياء ، كذلك فان هناك شيئاً ما تشير اليه كلمات مصير ، افتقاد إلهي ، رسالة دينية ، هو ضرورة محتومة لا تستغني عنها الحياة . فالتاريخ الحقيقي مثقل بالقضاء والقدر، لكنه متحرر

من القوانين ، فالمرء قد يتكهن بالمستقبل (والحق ان هناك بصيرة تستطيع ان تنفذ الى اعماق اسراره) لكن لا يستطيع احد ان يحسبه . فالموهبة السيمائية التي تمكن الانسان من قراءة حياة كاملة حينما يتفرس في وجه ما ، وتجعله قادراً على احصاء شعوب باكملها من صورة حقبة تاريخية ، وان يقوم بكل هذه الاعمال دون ان يبذل اي جهد متعمد مقصود ، او دون اي منهاج ، اقول ان هذه الموهبة بعيدة كل البعد عن كل ما يتعلق بمبدأ العلة والمعلول .

ان الذي يدرك عالم النور الماثل أمام عينيه ادراكاً منهاجياً لا ادراكاً سيمائياً ، ويجعل هذا العالم عالمه الفكري الخاص وذلك بواسطة مناهج الخبرة السببية ، سيتوجب عليه بالضرورة في نهاية الأمر ان يؤمن بانه يستطيع ان يفهم كل شيء حتى برده لهذا الشيء الى مبدأ العلة والمعلول ، أي انه لا يوجد هناك اي سر وأي توجيه باطني . اما من يترك ، من جهة أخرى ، ويفعل كما فعل غوتيه ، (او كما يفعل في هذا الموضوع كل تسعة اشخاص من عشرة في لحظات اليقظة) أقول من يترك لانطباعاته عن العالم ان تعمل في أحاسيسه ، ويمتص هذه الانطباعات ككل ، فان مثل هذا الانسان يشعر بالصير داخل صيرورة هذا العالم . ان الانسان يطرح قناع السببية الجامد في اللحظة التي يتوقف فيها عن التفكير ، فعندئذٍ وفجأة لا يبقى الزمان أحجية ، دلالة ، « شكلا » او بعداً بل انما يصبح يقيناً باطنياً ، يصبح المصير نفسه ، حيث ينكشف القناع في توجيهه ، في « لامقلوبية » «Irreversibility» في معيشته ، عن المعنى الحقيقي لصورة العالم .

ان الترابط بين المصير والسببية هو كالترابط بين الزمان والفراغ . اذن فان المصير او السببية ، هو او هي التي تتغلب وتسود عالمي الشكل الممكنين ، اي التاريخ والطبيعة ، اي سيماء كل صيرورة ومنهاج كل الاشياء في الصير . وان الفرق بينهما هو كل الفرق القائم بين شعور الحياة وبين منهاج المعرفة . وكل منهما هو نقطة الانطلاق لعالم كامل مستقل بذاته ، لكنه ليس

عالماً فريداً في نوعه . ومع هذا ، وبعد كل شيء ، فكما ان الصير مبني على الصيرورة ، كذلك فان معرفة العلة والمعلول فمبنية على مصير اكيد الشعور .

فالسببية ، كما نقول ، هي مصير في الصير ، مصير جُعل جمادياً ، وصيغ في اشكال عقليـــة . ان المصير نفسه (وقد تجاوزه كنت وغيره من بنائي مناهج العالم العقليـة ، صامتين ساكتين ، لان ما لديهم في مستودعـاتهم من اسلحة تجريدية لم تمكنهم من ملامسة الحيـــاة . اقول ان المصير نفسه يقف ما وراء وخارج كل الطبيعة المدركة المفهومة . ومع كل هذا فلما كان المصير هو الاصيل فانمـا هو وحده الذي يعطي المبدأ الجـامد الميت ، مبدأ العلة والمعلول ، الفرصـة كي يبدو في المناظر الاخيرة من مسرحية الحضارة حيـا وتاريخيا بوصفه تجسداً لتفكير استبدادي . ان وجود النفس الكلاسيكية هو شرط لظهور منهاج ديموقريطس كما ان وجود النفـس الفاوستيـة هو شرط لظهور منهاج نيوتن . ونحن باستطاعتنا ان نتخيل بان كلًّا من هاتين الحضارتين (الكلاسيكية والغربية) كانت قد تتعرض للفشل في انتاج علوم خاصة بها ، لكننا لانستطيع ان نتصور أبداً المناهج مجردة من اسسها الحضارية .

وهنا ايضاً نرى للمرة الثانيـة ، كيف ان الصيرورة والصير ، الاتجـاه والامتداد ، يشتمل احدهما على الآخر ، ويخضع كل منهما للآخر ، وذلـك وفقاً للبؤرة (Focus)التاريخية او الطبيعية التي تقف فيها . فإذا كان التاريخ هو ذاك النوع من نظام العالم ، حيـث يكون الصير خليقـاً بالصيرورة ، ومناسباً لها ولائقاً بها ، عندئذٍ يتوجب علينا ان نعالج نتائج العمل العلمي ضمن الاشياء الاخرى على هذه الصورة ، والحق انه بالنسبة للعين التاريخية لايوجد سوى تاريخ الفيزياء .

حقاً ، انها لمصيرٌ تلـك الاكتشافات، كيفما وحينما حدثت ، كاكتشافات الاوكسجين وكوكب نبتون والجاذبية وتحليل الطيف .

وانها لمصيرٌ ان تتمكن ، اطلاقاً ، نظرية الاحتراق ونظرية تموج الضوء ونظرية تولد حركة الغازات ، من النشوء ، باعتبار ان هذه النظريات شروح

وايضاحات ، وهي في هـذه الحال ، نظريات جـد شخصية بالنسبة الى واضعيها . وانه لمصير ان نظريات أخرى غير هـذه ، (أصحيحة كانت أم خاطئة) ربما كان بالامكان ان تظهر بدلاً منها .

وانه مرة اخرى لمصير ، ان تصبح شخصيـة اخرى عظيمة نجمة القطب لعالم الفيزياء حينما تختفي شخصية عظمى سابقـة عن مسرح الفيزياء . وحتى الفيزيائي بالفطرة يتحدث عن قضاء مسألة ما وقدرها ، او تاريخ الاكتشاف.

ونحن اذا عكسنا الآية فقلنا اذا كانت الطبيعة هي دستور الاشياء الذي يتوجب فيه على الصيرورة ان تندمج في الشيء في صيره ، وعلى الاتجاه الحي ان يندمج في الامتـداد الصارم ، فعندئذ ، فان احسن معالجة قد يلاقيهـا التاريخ ، هي ان يعالج بوصفه فصلا من فصول فلسفة المعرفة والمنطق، وليس (Epistemology) هناك من ريب في ان « كنت » كان سيعمد فعلا الى مثل هذه المعالجة ، لو انه تذكر ان يضمها كلية الى منهاجه في المعرفـة . ولكن من الواضح ، بانه لم يقم بما ذكرت ، فالطبيعة في نظره ، كما هي في نظر كل منهاجي بالفطرة ، هي العالم ، ونحن عندمـا نراه يبحث الزمان دون ان يلاحظ ان للزمان اتجاهـاً لا يمكن عكسه ، نرى انـه يعالج عالم الطبيعة ، وليس لديه أبسط فكرة عن احتمال وجود عالم آخر ، عالم التاريخ . وربمـا كان وجود مثل هذا العالم مستحيلا من الوجهة الواقعية في نظر « كنت » .

والآن ، فليست هناك اية علاقة مهما كان شأنها او لونها ، بين السببيـة والزمان . والحق ان اطلاق مثل هـذا القول الآنف الذكر في عالمنـا اليوم المؤلف من كنتيين (نسبة الى كنت) لا يعرفون مدى ما هم عليهمن كنتية ، سيبدو قولاً متناقضاً تناقضاً شنيعاً معيناً . ومع هذا فان كل قانون فيزيائي من قوانين الفيزياء الغربية ، يعرض الـ « كيف » والـ « كم طوله » كشيء مميز في جوهره . وحالما يطرح الموضوع على بساط البحث ، فان السببية تحدد جوابها تحديداً صارماً بتقريرها ان شيئـاً ما يحدث (وليس متى يحدث) ، فالمعلول يجب ان يوضع بالضرورة مع العلة ، والمسافـة الفاصلة بينهما (العـلة

والمعلول) انما تنتمي الى نظام آخر مغاير ، وهي (المسافة) توجد داخل عمل الفهم نفسه (وهذا العمل هو عنصر من عناصر الحياة) وهي لا توجد داخل هذا الشيء او الاشياء المفهومة ، فمن جوهر الممتد ان يتغلب على التوجيه ، كما وان من جوهر الفراغ ان يتعارض والزمان ، ومع هذا فان الاخير (التوجيه ، الزمان) هو الذي يتقدم على الاول ويكمن وراءه . فالمصير يدعي الاولية لنفسه، ونحن ننطلق من فكرة المصير ، وبعدئذٍ فقط عندما يتطلع وعينا اليقظ خائفاً مرعوباً ومفتشاً عن تعويذة تكبل بالحديد، في عالم الشعور . الموت الذي لا نستطيع ان نتجنبه ونتغلب عليه ، حينئذٍ نلجأ الى السببية وندركها كضد للقضاء والقدر ، ونجعلها تخلق لنا عالماً آخر كي تحمينا وتعزينا وتواسينا في هذا الأمر (الموت) . وعندما يبدأ مبدأ العلة والمعلول بنشر نسيجه تدريجياً فوق السطوح المنظورة ، تتشكل صورة مقنعة لديمومة لازمنية ، وهي بصورة أساسية كائن ، لكنه كائن انعمت عليه القوة المحضة للعقل المجرد بخصائصه وملكاته .

ان هذه النزعة تكمن وراء الشعور ، وهي معروفة جداً في جميع الحضارات الناضجة ، وهي تقول بان « المعرفة هي قوة » القوة على المصير (السيطرة على المصير – المترجم) . زد على ذلك ان العلامة التجريدي والبحاثة في العلوم الطبيعية ، والمفكر المنهاجي ، المفكر وفق مناهج ، والذين يركزون كامل وجودهم الفكري على مبدأ السببية ، هم مظاهر « متأخرة » زمناً لبغضاء غير واعية تصب نقمتها على قوى المصير غير المدركة . « فالفكر المجرد » يفكر في جميع الامكانات والاحتمالات التي تقع خارج ميدانه ، حيث يسود خلاف ابدي بين الفكر الحازم الصارم وبين الفن العظيم ، فالاول يتشبث بموطىء قدميه ، بينما ينطلق الثاني حراً من كل قيد . ولا شك ان رجلاً « ككانت » يجب دوماً ان يحس المراهق بانه ارفع منزلة من بيتهوفن كمنزلة البالغ من الطفل ، ولكن هذا الاحساس لم يمنع بيتهوفن من ان يعتبر كتاب

« نقد العقل المجرد »[1] يمثل نوعاً يرثى له من الفلسفة .

ان التليولوجيا » « Teleology » ، (فلسفة البحث عن غايات الطبيعة — المترجم) وهي هراء كل هراء في ميدان العلم ، لهي محاولة مضللة تتوخى ان تعالج المحتوى الحي للمعرفة العلمية علاجاً ميكانيكياً (وذلك لان المعرفة تدل على ان هناك انساناً ما ، يعرف ، وبالرغم من ان الفكر قد يكون «طبيعة» الا ان عمل الفكر هو تاريخ) وهكذا هي ايضاً حالها حينما تعالج الحياة نفسها فتعتبرها سببية مقلوبة رأساً على عقب . ان « التليولوجيا » هي رسم « كاريكاتوري » يحول رسالة « دانتي » الى هدف للعلامة البحاثة . وهي والحق لمن اشد النزعات عمقاً والزم المميزات لكل من الداروينية (هذه الداروينية التي هي النتاج الفكري الابلغ في تجريده للمدينة العالمية الكبرى ، الذي عرفته كل المدنيات) والمفهوم المادي للتاريخ الذي ينبع من النبع الذي تنبع منه الداروينية ذاتها ، وهو ايضاً مثلها ، يقتل ويدمر كل ما هو جوهري وخطير .

وهكذا فان العنصر المورفولوجي للسببي هو مبدأ ، بينما ان العنصر المورفولوجي للمصير هو فكرة ، فكرة غير قادرة على الوجود (المادي — المترجم) والادراك وغير قابلة للوصف او التعريف ، وهي يُحَسُّ بها فقط وتُعاش باطنيا .

وهذه الفكرة هي شيء ما يكون الانسان اما جاهلاً به كل الجهل ، واما مقتنعاً به كل القناعة (كانسان النبع وككل رجل بارز في الفصول الحضارية المتأخرة ، وكالمؤمن والعاشق والفنان والشاعر)

وهكذا نرى ان المصير هو الصيغة الحقيقية لوجود الظاهرة الاولية حيث تكشف فيها فكرة الصيرورة الحية فوراً عن نفسها امام الرؤيا الوجدانية ، ولذلك فان فكرة المصير تسيطر على كامل صورة التاريخ للعالم ، بينما ان

---

(١) المؤلف المشهور الذي وضعه الفيلسوف « عمانوئيل كنت » . — المترجم —

السببية التي هي صيغة وجود المواد والتي تطرد خارج عالم الشعور مجموعة من الاشياء المميزة والمعرفة تعريفاً حسناً ، « خاصيات وعلاقات » ، اقول ان السببية تخترق وتسيطر و بوصفها شكلاً للفهم ، على عالم الطبيعة ، اي « خدن الأنا » (alter - ego) للفهم .

لكن البحث في درجة صحة الترابطات السببية داخل عرض ما للطبيعة ، او البحث في المصائر المشتمل عليها هذا العرض ، (وهو من الآن فصاعداً الشيء نفسه) يزداد صعوبة حتى عندما نبدأ بالتحقق من انه لايوجد ابداً في نظر الانسان البدائي او الطفل عالم منظم تنظيما سببياً مفهوماً ومُدركا حتى الآن ، كما واننا نحن انفسنا وذلك بالرغم من اننا اناس « متأخرون زمنا » ونملك وعيا يضبطه فكر جبار في دقة نطقه ، لانستطيع ، حتى في برهات الانتباه الاشد اجهاداً وتوتراً ، (وهي البرهات الوحيدة التي نكون حقاً خلالها داخل بؤرة الطبيعة) الا ان نؤكد على ان النظام السببي الذي نراه خلال برهات كتلك ، هو حاضر حضورا متتاليا في الواقعة المحيطة بنا . وحتى في يقظتنا ، فاننا نستوعب السببي ، (جلباب الالوهية الحي ، وكساءها) ، استيعاباً سيمائياً ، ونحن نقوم بهذا الامر مرغمين لامختارين ، بسبب قوة الخبرة التي تضرب جذورها في اعماق ينابيع الحياة .

ان التخطيط السيمائي ، هو على العكس من التخطيط السببي ، اذ انه يمثل فهماً متحرراً من الادراك الحسي . ونحن بواسطة هذا التخطيط ندفع بالصورة الذهنية لكل الازمان ولكل الاشخاص لتطابق الصورة البرهية (نسبة ــ لبرهة المترجم) للطبيعة كما نظمتها انفسنا . لكن هذه الصيغة من التنظيم والتي تتضمن تاريخاً ، والتي لا نستطيع ان نتدخل في شؤونها ولو تدخلاً طفيفاً ، هي ليست نتاجاً وعملاً للسببية ، بل انما هي عمل المصير ونتاجه .

- ٢ -

ان طريقنا الى معالجة معضلة الزمان تبدأ بالتوق البدائي وتمر بنتيجته الاوضح ، أي فكرة المصير . وعلينا الآن ان نحاول تلخيص محتوى هذه المعضلة تلخيصاً موجزاً على قدر ما يؤثر هذا المحتوى على موضوع كتابنا هذا.

ان كلمة زمان هي نوع من طلسم او سحر أُنيط به ان يلخص ذاك الشيء ما ، المشدود في كونه الشخصي ، والذي كان يُسمى في وقت أبكر بالذاتي ، والذي هو قناعة باطنية نقابلها « بالغريب » ، انه شيء ما حُمّل كل منا به ، بين وداخل الانطباعات الفقيرة المتجمهرة لحياة الشعور . ان « الذاتي » ، « المصير » والزمان هي كلمات من الجائز للمرء ان يستعيض عن احداها بالأخرى .

ان معضلة الزمان ، كمعضلة المصير ، معضلة قد أساء كل المفكرين فهمها اساءة كاملة حيث انهم اقتصروا في تفكيرهم على منهاجية الصير . وفي نظرية « كنت » المشهورة المبجلة لا توجد كلمة واحدة عن طبع اطراد الزمان . وليت الأمر يقف عند هذا الحد ، اذ ان اغفال هذا الموضوع (طبع اطراد الزمان) لم يلاحظ حتى الآن مطلقاً. ولكن ما هو الزمان بوصفه امتداداً وزماناً لا اتجاه له ؟

ان كل شيء حي ، ونحن لا يسعنا الا أن نكرر ، يملك « حياة» اتجاهاً ، حافزاً ، ارادة ، ونوع حركة هو وثيق التحالف والحنين ، ولا يمت بأية صلة الى مفهوم الحركة . الفيزياء . فالحي غير قابل للتجزئة او للنقض او للقلب، وهو يحدث مرة واحدة ، حدوثاً فريداً في نوعه ،ولا يمكن للميكانيكا ان تقرر مجراه ، وذلك لان انواعاً كهذه تنتمي الى جوهر المصير والزمان (الذي نشعر به بالواقع من جَرْس الكلمة (زمان) والذي يبدو اشد وضوحاً في الموسيقى منه في اللغة وفي الشعر منه في النثر) اقول وللزمان

جوهره العضوي الخاص ، بينما ان الفراغ لا يملك مثل هذا الجوهر ، ولهذا ، وعلى الرغم من « كنت » والآخرين من أضرابه ، من المستحيل علينا ان نخضع الزمان والفراغ معاً لنقد عام واحد ، فالفراغ هو مفهوم بينما ان الزمان هو كلمة تشير الى شيء غير قابل للفهم ، وهي رمز صوت ، لذلك فان استعمالها كتصور واستخدامها استخداماً علمياً ، لا يعني سوى اساءة فهم طبيعتها اساءة كلية . زد على ذلك ، ان حتى كلمة اتجاه (هذه الكلمة التي ويا للاسف لا نستطيع استبدالها بكلمة اخرى) هي عرضة لان تغرر بنا وتضلنا بسبب ما لها من محتوى بصري . اما التصور الموجه في الفيزياء فهو موضوع بيت القصيد .

ولا تستطيع كلمة « الزمان » ان يكون لها أي معنى بالنسبة الى الرجل البدائي . فهو ببساطة يعيش دون ان يكون مضطراً لتعيين مقابلة وشيء ما آخر . وهو يملك زماناً لكنه لا يعرف شيئاً عنه . ونحن جميعاً نعي الفراغ لا الزمان . فالفراغ هو (مثلاً يوجد داخل ومع عالم شعورنا) كامتداد ذات ، بينما نكون نحن عائشين الحياة العادية ، حياة الحلم ، الحافز ، البديهة والسلوك ، حياة المفهوم الدقيق لتلك اللحظات من الانتباه المجهد في الفراغ . اما الزمان فهو على عكس الفراغ ، اذ انه اكتشاف ينجزه التفكير فقط . ونحن نخلقه كفكرة او تصور ، ولا نبدأ الا بعد مضي طويل وقت على خلقنا له ، بالشك في اننا نحن أنفسنا زمان نظراً لاننا نحيا او نعيش . ولا تستطيع سوى الحضارات الارقى التي بلغت مفاهيم عالمها المرحلة الطبيعية الميكانيكية ، ان تستخرج من وعيها الفراغي الحسن الانتظام ، القابل للقياس والادراك ، صورة تخطيطية لزمن شبح يشبه حاجتها للادراك وللقياس وتنظيم كل الاشياء تنظيماً سببياً .

وهذا الحافز (الدليل على السفسطة في الوجود ، ويخرج الى النور في وقت جد مبكر في كل حضارة) يتشكل خارج وما وراء شعور الحياة الحقيقي ، وراء ما يسمى بالزمان في كل اللغات الارقى والذي أصبح بالنسبة

الى ذهن المدينة حجماً مطلقاً في جماديته ومخادعاً كما هو شائع ومألوف. ولكن اذا كانت الخصائص ، او بالاحرى خاصة الامتداد (المحدودية والسببية) هي عدة الساحر التي تحاول نفسنا الاصلية ان تتضرع وتربط بواسطتها القوى الغريبة ، (وغوتيه يتحدث في احدى صفحات احد مؤلفاته عن مبدأ النظام المعقول الذي نحمله داخل انفسنا ونستطيع بواسطته ان نطبقه كخاتم لقوتنا الخاصة على كل شيء نلمسه) واذا كانت كل القوانين هي قيود يسارع بها رعب عالمنا ، كي يفرض العناصر الحسية المتجمهرة داخلنا ، ضرورة عميقة من ضرورات المحافظة على البقاء ، فعندئذ يكون اختراع زمان ما ، زمان قابل للمعرفة ، وقابل للعرض عرضاً فراغياً داخل السببية ، هو عملا متأخراً من اعمال هذه المحافظة على البقاء نفسها ، عملا هو بمثابة محاولة يراد لها ان تربط بواسطة قوة التصور ، الاحجية الباطنية المعذبة ، والتي تضاعف تعذيبها للعقل ، هذا العقل الذي بلغ القوة فقط كي يجد نفسه موضوع ازدراء وتحد .

وهناك دائماً بغضاء مخاتلة مراوغة تكمن تحت كل اجراء عقلي يرمي الى حشر اي شيء في ميدان وفي عالم شكل القياس والقانون . فالحي يقتل عندما يدفع به الى ميدان الفراغ ، لان الفراغ ميت مميت . فمعطيات الولادة هي الموت ، ومعطيات الاكتمال هي النهاية . فهناك شيء ما يموت في المرأة عندما تحمل ، ومن هنا تنشأ البغضاء الخالدة تلك بغضاء الجنسين . وهي بمثابة طفل لخوف العالم . فالرجل يدمر ، بالمفهوم العميق جداً لهذه الكلمة ، عندما ينجب – وتدميره هو نتيجة لعمل جسماني يقوم به في عالم الحس، اما تدميره في عالم الفكر فينجم عن « المعرفة » .

ولكلمة « يعرف » حتى في نظر الكتاب المقدس ، ترجمة لوثر ، مفهوم تناسلي ثانوي . وبواسطة « المعرفة » بالحياة ، (هذه المعرفة التي تبقى غريبة عن حيوانات الدنيا) اكتسبت المعرفة بالموت تلك القوة التي تسيطر على كامل وعي الانسان اليقظ .

ان الواقعي يتحول بواسطة صورة الزمن الى انتقالي عابر .

ان مجرد خلق اسم للزمان كان بمثابـــة تخلص لا مثيل له ، فإطلاق اسم على شيء يعني الفوز بالقوة عليــه . وهذا هو جوهر فن السحر عند الانسان البدائي ، فلقد كانت القوى الشريرة تُكبّل بالقيود بواسطة اطلاق الاسماء عليها ، وكانت السبيــل الى اضعــاف العدو او قتله تتمثل في ربط اجراءات سحرية معينـــة باسمه . وهناك شيء ما من هذا التعبير البدائي عن خوف العالم يمثل في الاسلوب الذي يعتمده جميع الفلاسفـــة المنهاجيين حيث انهم يستعملون كإجراء اخير ، مجرد الاسمــاء كي يتخلصوا من اللامدرك ، اي القدير على كل شيء ، البالغ الجبروت بالنسبة الى العقل . فنحن نسمي هذا الشيء او ذاك بالمطلق ، ثم نشعر فوراً باننا اقوى منه وارفع . والفلسفة ، اي حب الحقيقة ، هي في اعماق اعماقها دفاع ضد اللامدرك . ان ما يُسمى ويُفهم ويقاس يُتغلب عليه ، ويُجعل خامداً و « تابو » ثم نعود لنقول مرة اخرى : المعرفة هي القوة . وهنا يكمن احد جذور الفرق بين موقف المثالي وموقف الواقعي مما لا يُطال . وجذر الفرق هذا يعبر عنه معينا الكلمـــة الالمانيـــة (Scheu) (اي الرهبة ، وهي مزيج من الاحترام والبغضاء) . فالمثالي يتأمل ، اما الواقعي فيخضع و « يمكننك » (جعل الشيء ميكانيكيا) ويترجم دون ان يؤذي او يضر . لقد كان افلاطون وغوتيــه يتقبلان السر بتواضع وخضوع ووداعة ، لكن ارسطوطاليس و « كنت » كانا يكشفــان عنه القناع ويدمرانه . ان اعمق الامثال مغزى على هذه الواقعية يتجلى في معالجتها لمعضلة الزمان . (فيتوجب على سر الرعب من الزمان ، وعلى الحياة نفسها ، ان يُسحرا وان يبطل مفعولها بواسطة سحر الادراك .

ان ما جاء في الفلسفــة العلميــة وعلم النفس والفيزياء العلميتين عن الزمان (وهو الجواب المفترض على سؤال كان من المستحسن الا يُطرح واعني به : ما هو الزمان ؟) لايلامس عند نقطــة السر نفسه ، بل انما كل ما جاء فيما اوردته من علوم ، انما يمثل شبحاً صيغ في شكل فراغي ينوب عن الزمان ويمثله . فلقد استبدلت حياة الزمان واضطراره ومجراه المقدر له بعدد الذي ،

وان لم يفهم ابداً فهماً وثيقاً على هذا الشكل ، هو فقط خط قابل للقياس والتجزئة والقلب ، وليس هو صورة لذاك الشيء غير القابل للتصوير ، لقد استبدل الزمان بزمان بالامكان ان يعبر عنه تعبيراً رياضياً في اشكال كهذه :

$$\sqrt{t}\ ,\ t^2\ ,\ -t$$

اشكال لم تستثن على الاقل مثلاً افتراض الزمن صفرا (٠) في حجمه ، او ازمنة سلبية . ومن الواضح ان مثل هذا الزمان الآنف الذكر هو شيء ما خارج ميدان الحياة وخارج ميداني المصير والزمان التاريخي الحي ، وهو منهاج تصوري لزمن بعيد كل البعد حتى عن الحياة الحسية . ويكفي للمرء ان يستبدل كلمة « المصير » ، بكلمة « الزمان » ، في اي مؤلف فلسفي او فيزيائي يرغب فيه ويحبه ، كي يرى فوراً كيف يضل الفهم طريقه ، عندما تحرره اللغة من ربقة الحس ، وكيف يصبح من المستحيل الجمع بين الزمان والفراغ .

ان ما لا يختبر وما لا يحس به ، اي ان ما يفكر به فقط ، يتخذ بالضرورة شكلاً فراغياً ، وهذه الحقيقة توضح لنا السبب الذي جعل جميع الفلاسفة المنهاجيين عاجزين عن استنتاج اي شيء من الرمزين المجلببيْن بغيوم الاسرار واللذين تذهب اصداء صوتيهما بعيداً بعيداً ، رمزي « الماضي » و « المستقبل » ونحن لا نجد اي اثر لهاتين الكلمتين في كل ما كتبه « كنت » او تفوه به ، والحق اننا لا نستطيع ان نرى اية علاقة تشدهما الى ما كتبه « كنت » او تحدث به . لكن هذا الشكل الفراغي فقط هو القادر على دفع الزمان والفراغ الى تكافل وظيفي بوصفهما حجمين ينتميان الى نفس النظام ، كما يظهر لنا ذلك بوضوح التحليل الموجه ذي الابعاد الاربعة . ولقد وصف بصراحة « لاغرانج» « الميكانيكا » في عام مبكر لعام ١٨١٤ ، بانها هندسة ذات ابعاد اربعة ، وحتى مفهوم نيوتن الحذر في : (Tempus absolutum sive duratio) لا يمكن استثناؤه من هذا التحويل الذهني المحتوم للحي الى مجرد امتداد . ولقد وجدت في الفلسفات الاقدم من فلسفتنا عرضاً واحداً

للزمان وواحداً فقط، يتمتع بالعمق والاحترام ، لقد وجدته عند اوغسطين وفي قوله :

« اذا لم يسألني احد فانا أعرف ، واذا كان علي ان أشرح لسائل فانني لا أعرف » .

وعندما « يتحفظ » فلاسفة الغرب اليوم ، (كما يفعل جميعهم) فيقولون بان الاشياء موجودة في الزمان كما هي موجودة في الفراغ ، وبأنه خارج هذين المجالين لا يوجد أي شيء قابل للادراك ، فعندئذٍ يقومون فقط بوضع نوع آخر من الفراغ الى جانب الفراغ العادي ، وعملهم هذا شبيه بعمل من يختار الامل والكهرباء ، ليعتبرهما القوتين الاساسيتين في الكون .

لقد كان من المتوجب تأكيداً على « كنت » ، عندما تحدث عن الادراك الحسي ذي الشكلين ، الا تفلت منه تلك الحقيقة القائلة : بينما أنه من السهل ما فيه الكفاية ، ان يصل المرء الى فهم علمي للفراغ (ولو انه لا يفسره بما لكلمة التفسير من معنى اذ انه وراء القوى البشرية) لكن معالجة الزمان وفق الخطوط العلمية ذاتها ، معالجة تنهار انهياراً كلياً .

ولا شك ان قارىء كتاب « نقد العقل المجرد » ، ومقدمته التمهيدية يلاحظ ان كنت يقدم برهاناً محترماً على الترابط القائم بين الفراغ والهندسة ، لكنه يتجنب بحذر تقديم مثل هذا البرهان على الترابط القائم بين الزمان والحساب. ففي هذا الموضوع لا يذهب الى أبعد من التصور والظن، فالتأكيد الملحاح للمماثلة بين هذين المفهومين (الزمان والفراغ) يستدرجه الى ثغرة قد تكون نجسة مشؤومة مهلكة لمنهاجه .

وتقف « أين » (Where) وجهاً لوجه و « كيف » (When) بينما ان عالم اشكال « متى » (When) هو عالم مستقل بذاته ، وبعيد عن عالم تينك بُعد عالم الميتافيزيقا عن عالم الفيزياء .

ان الفراغ والمادة والرقم والتصور والسببية ، هي متقاربة جميعاً بعضها

من بعض الى درجة تجعل من المستحيل ان تعالج احداها مستقلة عن الأخرى (كما تثبت ذلك مناهج مغلوطة لا تعد او تحصى) . زد على ذلك ان الميكانيكا هي نسخة عن المنطق والعكس بالعكس . فصورة الفكر كما يرسمها علم النفس اليوم ، وصورة عالم الفراغ كما تصفها الفيزياء المعاصرة ، هي انعكاس صورة الواحدة على الاخرى . فالتصورات والاراء والاشياء والبواعث والاسباب والنتائج والعمليات تتحد كلها معاً حالما يتسلمها الوعي بجمال وروعة يجعلان المفكر التجريدي نفسه يستسلم مرة بعد مرة لغواية تغريه بترتيب عملية الفكر ترتيباً بيانياً (Graphically) منهاجياً ولنا في جداول ارسطوطاليس وكنت المنضدة المرتبة خير دليل وشاهد .

« حيث لا يوجد منهاج لا توجد فلسفة » هذا هو رفض المبدأ وممانعته (مع انه قد يكون غير معترف به) وهو رفض كل الفلاسفة المحترفين للبديهات التي يشعرون في داخلهم بانهم اسمى منها بكثير وارفع . وهذا هو السبب الذي جعل « كنت » يصف بهياج وغضب منهاج التفكير الافلاطوني بأنه « فن تبذير الكلمات الجميلة في الثرثرة » ، وهذا هو ايضا السبب الذي يجعل فلاسفة قاعات المحاضرات لا يملكون اية كلمة يقولونها عن فلسفة « غوتيه » . ان كل عملية منطقية هي عملية قابلة للرسم ، وان كل منهاج هو نهج هندسي في معالجة الافكار ، ولذلك فان الزمان اما لا يجد له مطلقاً مكانا في المنهاج ، واما يُجعل منه ضحية للمنهاج .

هذا هو دحض ونقض لاساءة الفهم الواسعة الانتشار تلك ، التي تربط الزمان بالحساب ، والفراغ بالهندسة بواسطة مماثلات سطحية ، وهذا الخطأ كان يجب على « كنت » الا يستسلم له ابداً ويذعن (مع انه ليس مما يثير الدهشة ان يتردى شوبنهور ، وهو الضعيف في الرياضيات ، في هذا الخطأ) .

لكن الترقيم ليس بالرقم ، كما وان التصوير ليس بالصورة ، فالتصوير والترقيم هما الصيرورة ، اما الارقام والاحجام فانما هي الأشياء في الصير . « فكنت » واضرابه ، يختزنون داخل عقولهم الآن العمل الحي (الترقيم) ،

والنتيجة الناشئة عنه الآن ، (علاقات الاعداد المنتهية) لكن الاول يدخل في ميداني الحياة والزمان ، بينما ان الثاني حبيس في مجالي الامتداد والسببية .

فكوني احسب فهذا عمل المنطق العضوي ، اما الذي احسبه فانما هو عمل المنطق الجمادي . فالرياضيات كوحدة (وباصطلاح عام الحساب والهندسة) تجيب على الـ « كيف » (how)وعلى الـ « ماذا » (What) ذلك هو مشكلة النظام الطبيعي للاشياء ، ويقابل هذه المشكلة ، مشكلة الـ « متى » (When) للاشياء ، وهي المشكلة التاريخية الخاصة بالمصير ، الماضي والمستقبل ، جميع هذه الاشياء مستوعبة في كلمة « كرونولوجي » التقويم التاريخي المتسلسل . والتي يفهمها الانسان البسيط فهماً تاماً لا لبس فيه او ابهام .

ولا يوجد هناك اي وجه للمقابلة بين الحساب والهندسة . فكل نوع من انواع الرقم ، كما اوضحنا في فصل سابق ، ينتمي بكليته الى ميدان الممتد والصير أكان هذا الرقم حجماً يوقليدياً ام وظيفة تحليلية ، وفي اي باب يجب علينا ان ندخل الوظائف الدورية ، والنظرية ذات الحدين، وسطوح «ريمان» ونظرية المجموعات ؟

لقد قام « اويلر »و« «المبرت » بدحض منهاج « كنت » حتى قبل ان يضعه « كنت » بزمن ، ولكن جهل خلفاء كنت برياضيات عصرهم ، (ويا لهذا الجهل من تناقض واضح وديكارت وباسكال ولايبنتز ، الذين استولدوا رياضيات عصرهم من أعماق فلسفاتهم !)

اقول جهلهم برياضيات عصرهم جعل من الممكن تجاوز تصورات رياضية لعلاقة ما تربط بين الزمان والحساب ، دون ان يوجه اليها تقريباً اي نقد ، كأنها متاع موروث .

لكن لا توجد هناك اية علاقة مهما كان شأنها تربط بين الصيرورة والرياضيات . والحق ان « نيوتن » كان راسخ القناعة (وهو لا شك ليس بفيلسوف حقير) من انه قد ادرك من خلال قوانينه في التفاضل مشكلة

الصيرورة ، وبذلك فهم مشكلة الزمـان ، ولقد وعى هذين الامرين بشكل يفوق بكثير شكل « كنت » في دهائـه ومراوغته . ولكن حتى نظريـة نيوتن لا يمكن أن تؤيد او تسند، بالرغم من انها قد تجد لها حتى اليوم مدافعين عنها ومحامين .

ولما كان « فايرشتراس » قد برهن على وجود وظائف متتالية ، يكون التمييز بينها اما مستحيلاً ، واما تكون هذه الوظائف قـابلة للتمييز الجزئي فقط ، ولما كان مجهود « فايرشتراس » هو أعمق المجهودات غوراً ، فبذلك تكون معضلة الزمان قد خرجت من دائرة البحث الرياضي .

- ٣ -

ان الزمان هو المفهوم المضاد للفراغ ، وهو ينشأ بعيداً عن الفراغ ، تماماً كما ينشأ تصور الحياة (بوصفه مختلفاً عن الواقعة) كمضاد للفكر ، وكما ينشأ تصور الولادة والجيل (بوصفـه ايضاً مختلفـاً عن الواقعة) كمضادة للموت . وهذا الامر معروف ضمنا في جوهر الوعي ذاته .

وكما انه لا يمكن ملاحظة اي انطباع حسن الا فقط عندمـا يتحرر هذا الانطباع من انطباع آخر وينعزل عنه ، كذلك فان أي نوع من الفهم يكون فعالية اصيلة محكمة لا يصبح ممكنا الا بواسطة اقامة مفهوم جديد يصبح بمثابة قطب معاكس لقطب موجود قبل الآن ، او بواسطة اجراء طلاق (اذا سمح لنا بان نسمي هذا الاجراء بهذا الاسم) بين زوجين هما في باطنيهما مفهومان قطبيان لا يملكان اية واقعة « Actuality » طالما هما مجرد جزئين ذاتيين نهائيين .

ولقد زعم منذ طويل زمن (وهذا الزعم هو صحيح وفوق كل شبهة او

ريب) ان جميع كلمات الجذر (Root - words) أعبّرت هذه الكلمات عن اشياء او عن خاصيات ، فانما قد خرجت الى الوجود زوجاً زوجاً ، ولكن حتى فيما بعد ، وحتى هذا اليوم ، فان المضمون الذي تحصل عليه كل كلمة جديدة ، هو انعكاس لاحدى الكلمات الاخرى . وهكذا فان الفهم ، المسترشد باللغة والعاجز عن تركيب يقين ذاتي باطني للمصير في عالم الشكل ، « خلق » من الفراغ ضدا للمصير ، ولكننا من اجل هذا الامر كان علينا الا نمتلك الكلمة او مضمونها .

ولقد بلغت عملية تشكل الكلمة الى هذا الحد ، حتى دفع هذا الطراز المعين من الامتداد الذي كان يمتلكه العالم الكلاسيكي اي تصور كلاسيكي خاص للزمان ، تصور يختلف عن تصورات الهند والصين والغرب للزمان ، اختلاف الفراغ الكلاسيكي عن فراغات هذه الحضارات .

ولهذا السبب نشأ تصور شكل الفن (والذي هو مرة ثانية مفهوم مضاد) فقط عندما اصبح الناس يدركون ان لابداعاتهم الفنية مضموناً كليا ، اي عندما لم تعد لغة التعبير عن الفن وممتلكاتها شيئاً ما كاملاً في طبيعته ومسلماً به كما كانت حالها في زمن بناة الاهرامات ، وزمن من شاد القلاع « المسينية » والكاتدرائيات الغوطية المبكرة . ان الناس يعون فجأة وجود « انجازاتهم » وعندئذٍ تصبح عين الفهم لاول مرة قادرة على التمييز بين الجانب السببي والجانب المصيري في كل فن حي . ويكمن داخل كل عمل يعرض كامل الانسان وكامل معنى الوجود ، الخوف والحنين متلاصقين جنباً بجنب ، لكنهما شيئان (الخوف والحنين) مختلفان ويبقيان مختلفين . ويدخل في باب الخوف ، او في باب السببي كامل الجانب « التابوي » (نسبة الى (Taboo) من الفن ، اي مخزون الفن من الدوافع والبواعث التي طورت في مدارس دقيقة صارمة ، وحسنت عقب مجهودات من التدريب المهني ، وتعهدتها الصيانة بحذر وعناية ونقلت بتقوى وورع ، كما ويدخل في هذا الباب ، باب الخوف ، كل ما هو قابل للادراك وللتعلم وكل ما هو رقمي

وعددي ، وكامل منطق اللون والخط والبناء والنظام الذي يكون لغة الأم لكل فنان قدير ذي قيمة في كل حقبة عظيمة .

ولكن الجانب الآخر المقابل « للتابو » كما يقابل المطرد الممتد ، وكما يقابل مصير تطور داخل احدى لغات الشكل قياساته المنطقية (Syllogisms) ينبعث في العبقرية (واعني بالعبقرية ما هو بكامله شخصي بالنسبة الى الافراد الفنانين ، اي قوامم التصويرية والخيالية ، وعاطفتهم المبدعة والعمق والثراء ، مقابل كل تفوق الشكل الخالص .) ويقع حتىوراء العبقرية ذاك الفيض من الابداع في الجنس (Race) الذي يشترط نشوء فنون كاملة وانهيارها .

هذ هو الجانب « الطوطمي » للفن ، وبفضل هذا الجانب لا يوجد (رغما عما خطه كل الجماليين من كتب ومؤلفات) اسلوب حقيقي واحد فقط ، لا زمان له للفن ، بل انما يوجد فقط تاريخ للفن ، تاريخ ممهور ككل شيء يحيا ويعيش ، بخاتم عدم النقض او القلب . وهذا هو السبب الذي يجعل الهندسة المعمارية ذات الاسلوب الفخم ، (والتي هي الفن الوحيد من الفنون ، الذي يضم الغريب وتسري الخوف نفسه ، الممتد المباشر ، الحجر) اقول هذا الذي يجعل الهندسة المعمارية الفن الطبيعي المبكر في كل الحضارات ، وهي تتنازل خطوة فخطوة عن اسبقيتها للفنون الخاصة ، بما لهذه الفنون من اشكال دنيوية تتمثل في التمثال والصورة والتأليف الموسيقي . وربما كان « ميخائيلنجلو » من بين جميع فناني الغرب ، هو الذي عانى اكثر من غيره آلام كابوس رعب شديد وخاز من العالم ، وهو وحده ايضاً من بين جميع ارباب الفن في عهد النهضةالذي لم يحرر نفسه ابداً .وحتىعندما كان يرسم ،فانه كان يرسم كأن السطوح التي يرسم عليها هي حجر ، صيرٌ ، جمود ، بغيضة . لقد كان جميع انجازاته صراعاً مريراً ضد قوى الكون التي كانت تواجهه وتتحداه في الشكل المادي ، بينما ان الحنين الذي نراه في لون ليوناردو ،

يتبدى كأنه كان التجسيد المادي الفرح السعيد لما هو روحي . ولكن من كل معضلة هندسيــة معماريــة ينطلق منطق سببي حقود لا يرحم (كي لا نقول منطقاً رياضياً) للتعبير عن نفسه . ويتجلى هذا المنطق في الترتيب الكلاسيكي للأعمدة ، اي في العلاقة اليوقليدية بين الشعاع والضمانات ، وفي نظام الثقل الغوطي المرتب ترتيبا « تحليليا » ، اي في العلاقــة الديناميكيــة بين القوة (لاحظ لم يقل طاقة — المترجم —) والكتلة .

ان تقاليد بناء الاكواخ ، (ونستطيع ان نقتفي اثر هذه التقاليد ، في هذه او تلك ، وهي الضروري حتى للهندســة المعماريــة المصرية ، والتي تتطور فعلاً في كل حقبة مبكرة وتختفي بانتظام في كل حقبــة متأخرة) اقول ان هذه التقاليد هي كامل بمجموع منطق الممتد . لكن رمزية الاتجاه والمصير هي فوق كل « تقنيــة » (Technique) للفنون العظمى ، ومن الصعب ادراكها بالاعتماد على الاسلوب الجمالي . فهي تكمن (ولنضرب بعض الامثال) في التعارض الذي نُحس به دائماً (هذا التعارض الذي يشرحه ابداً لسنج او هيبل) بين المأساة (المسرحية)الكلاسيكية والمأساة الغربية ، وفي تتابع مناظر التضريس (Relief) المصري القديم ، وبصورة عامــة في الترتيب المتسلسل للتماثيل والاهرامات والمسلات وقاعات الهياكل المصرية وفي اختيار المواد صعبــة المعالجة (اختيار اقسى الصخور الصوانيــة كي تؤكد المستقبل والخشب الاطرى عودا لتنكره له) ،وفي حدوث الفنون الافراديــة لا في صرفها او نحوها ، مثلا انتصار الزخرفة العربية على الصورة المسيحيــة المبكرة ، وتراجع التصوير الزيتي امام الموسيقى المنزلية (Chamber musi) في العصر « الباروكي » وفي تعدد اشكال الغرض لفــن نحــت التماثيل في الحضارات المصرية والصينية والكلاسيكية . كل هذه الاشياء ليست بأمور « امكان » بل انما هي أمور الزام ، ولذلك فهي ليست برياضيات وفكر تجريدي : بل انما هي الفنون العظمى بقرابتهـــا الى الاديان المعاصرة ، والتي

تقدم المفتاح لحل معضلة الزمان ، هذه المعضلة التي من الصعب حلها في ميدان التاريخ وحده .

- ٤ -

ينشأ عن المعنى الذي خصصنا به الحضارة كظاهرة اولية ، وعن المفهوم الذي حددناه للمصير بوصفه وجوداً عضوياً منطقياً ، ان كل حضارة يجب ان تمتلك بالضرورة فكرتها المصيرية الخاصة بها . والحق ان هذا الاستنتاج مفهوم ضمناً داخل ذاك الشعور القائـل بان الحضارة هي ليست الا التحقق والشكل لنفس واحدة مفردة فريدة في نوعها .

ان ما يمكن ان يحس به من قبل نوع من الناس ، كما يحس تماماً به من قبل نوع آخر من البشر ، (وذلك بما ان حياة كل نوع من البشر هي تعبيـر عن الفكرة الخاصة به) وان ما هو دون الاحساس دقة في النقل والنسخ وهو ما نسميه « بالترابط » و « بالمصادفة » و « بالعناية الالهية » و « بالتدبر » ، وما يسميه الانسان الكلاسيكي بـ :

Nemesis, Ananka, Tyche, or, Fatum

وما يسميه العرب «بالقسمة» ، وما يدعوه كل فرد وفق طريقته الخاصة ، اقول ان هذا كله هو ترجمة امينة لكل فطرة نفس ، فطرة هي فريدة في نوعها وواضحة وضوحاً كلياً لجميع الناس الذين يشتركون فيها ولا يمكن لهذه الفطرة ان تتوالد او تتكاثر او يعاد وضعها من جديد .

انني سأغامر وسأنعت شكل الفكرة المصيرية الكلاسيكية «باليوقليدية» وهكذا فهي شخص اديبوس « Œdipus » الحسي الواقعي ، انهـا ، « انا » التجريبية الاختبـارية » ، (Empirical ego) كلا انهـا الجسم ... الذي يطارده المصير ويطرحه . « فاديبوس » يشكو من ان « كريون » قد

اساء استعمال « جسمه » وان « الاراكل » « Oracle » (السحر) قد تلبس جسمه وانطبق عليه ، واخيل يتحدث ثانية عن « أغا ممنون » بوصفه «الجسم الملوكي قائد الاساطيل »[1] ، والحق انها هي الكلمة ذاتهـــا « الجسم » التي يستخدمها الرياضيون اكثر من مرة للتعبير عن الاحجام التي يعالجونها . لكن مصير الملك « لير » هو مصير من نوع « تحليـــلي » (ونحن هنـــا نستعمل الاصطلاح المقابل لاصطلاح عالم الرقم الآخر (يوقليدي) ويتألف مصير الملك لير من علاقات باطنية سوداء مظلمة ، فـالابوة تنبعث ، والخيوط الروحية تنسج نفسها ضمن القضية نسجاً روحانياً متسامياً ثم تنار قدرياً بواسطة النغم المضاف (Counterpoint) والماثل في المأساة الثانوية ، مأساة عائلة «غلوستر» و « لير » هو في النهاية مجرد اسم ، وهو المحور لشيء ما غير محدد . وهذا المفهوم للمصير هو مفهوم « الرقم » غير المتناهي في صغره ، فهو يمتد في زمان وفراغ غير متناهيين ، وهو لا يلامس مطلقـــاً الوجود اليوقليدي الحجمي ، لكنه يؤثر فقط في النفس . فلنتأمل الملك لير وهو واقف بين الجنون والمنبوذ الشريد في العاصفة على المرج الاخضر ، ومن ثم فلنتطلع على مجموعة « لاكون »[2] (Laocoon) ، عندئذ يبين لنا ان « الملك لير » يدل على النوع الفاوستي من الآلام ، بينما نرى الثاني يبرز النوع « الابولوني » منهـا . ولقد كتب ايضاً سوفوكليس اسطورة « لأوكون » في مأساة مسرحية ، لكن قد يكون باستطاعتنا ان نتأكد من ان مسرحية سوفوكليس هذه خالية تماماً من اي عذاب نفسي ، « فأنيتغون » تغوص تحت الارض حسداً ، لانهـا قد دفنت جثة اخيهـا . ولنتمعن في « آجاكس » وفي « فيلوكتيتس » ومن ثم في امير

---

(١) لاحظ لقد استعملنا كلمة الجسم لا الجسد وذلك انطباقاً وروح المؤلف الذي تقدم كما يتوخى ان يقيم الدلالةعلى الارتباط الكلي بين الفكرة المصيرية الكلاسيكيةوبين رياضيات يوقليد.
— المترجم —

(٢) «Laocoôn» كاهن طروادي شك وولديه في الحصان الخشبي ، فارسلت الالهة اثينا بثعبانين هائلين من البحر-انقضا على الكاهن وولديه ومزقاهم ارباً ارباً — المترجم —

هومبرج وفي تاسو غوتيه ، ألا نقتفي بعد هذا التأمل آثار الفرق بين الحجم والعلاقة حتى اعمق اعماق الابداعات الفنية ؟

وهذا مما يقودنا الى علاقة اخرى ذات مغزى رمزي رفيع . فالتمثيلية الغربية هي عادة تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية الاغريقية هي عادة تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية اليونانية ، من جهة اخرى ، تمثيلية احسن ما توصف به انها تعالج الحالة ، الوضع ، وباستطاعتنا ان ندرك في النقيض (Antithesis) كل ما يحس بـه الرجل الكلاسيكي والرجل الغربي كشكل اساسي للحياة تهدده المأساة بغاراتها والقضاء والقدر بهجماتهما . ونحن اذا استعضنا عن كلمة « اتجاه » فقلنا « اللا مقلوبية » واذا ما تركنا لانفسنا ان تعوص عميقاً في معنى هـذه الكلمات « متأخر جداً زمنا » حيث نتنازل بهذه الكلمات عن لحظة عابرة من الحـاضر للماضي الخـالد ، عندئذٍ نعثر على الاساس العميق لكل ازمة مفجعة . ان الزمان هو المفجع (Tragic) ، فالمفهوم الذي تقرره بداهة احدى الحضارات للزمان هو الذي يميزها عن حضارة اخرى ، ونتيجة لما اوردت فان المأساة المسرحية ذات الاسلوب والطراز العظيمين ، نشأت وتطورت اما في حضارات كانت تؤكد الزمان اشد التأكيد الحار، واما في حضارات كانت تنفي الزمان اشد النفي العاطفي المنفعل . فعاطفة النفس اللاتاريخية تعطينا المأساة الكلاسيكية ، مـأساة اللحظة التي هي فيها ، اما عاطفة النفس الما فوق التاريخية (Ultra) فانما تعرض علينا نحن معشر الغربيين مأساة تعالـج تطور كامل احدى الحيوات . ان مأساتنا المسرحية تنبع منشعور عنيد لا يرحمهو شعور منطق الصيرورة، بينما ان الاغريقي يحس بعنصر اللحظة اللا منطقي الاعمى السببي ، فحيـاة الملك « لير » تنضج وتتجه في نضوجها نحو كارثة، بينما ان حياة «اوديبوس» تتعثر بالحالة ، بالوضع دون ما سابق تحذير .

والآن قد يكون باستطاعة المرء ان يدرك لماذا نشأ وانهار في وقت واحد مع الدراما الغربية فن عظيم جبـار ، (بلغ ذروته (في رمبراندت) فن

طرازه طراز تاريخي بيوغرافي ، ولانه كان هذا طرازه اعرضت عنه بلاد اليونان الكلاسيكية عندما بلغت الدراما « الاتيكية » ذروة رفعتها. فلنتأمل في « الفيتو » «Veto » الموضوع على فن نحت التماثيل المتشابهة في الذبائح والتقدمات المنذورة المكرسة ، ولنلاحظ كيف انه ابتداءً من « ديمتريوس » حتى «ألوبيكي» (قرابة القرن الرابع) اخذ فن رعديد فن تصوير « نموذجي » يغامر فيشق طريقه قدماً الى الامام ، وقد تم له ذلك فقط ، وفقط عندما اطرحت نبذ الحياة الاجتماعية الخفيفة ، للكوميديا الوسطى ، المسرحية العظمى وراءها .

وفي الاساس كانت جميع التماثيل الاغريقية اقنعة مقاسة ، شأنها في ذلك شأن الممثلين في مسرح « ديونيزوس » فمهمتها جميعاً ان تعبر بشكل بارز صارم عن مواقف جسمانية ومراكز جسدية . وهذه التماثيل هي من الوجهة السيمائية غبية جسمانية وبالضرورة عارية ، اما تماثيل الرؤوس المعبرة عن طبع وخلق ، فانما جاءت مع العصر «الهليني» . وهنا نذكر مرة اخرى بالتناقض بين عالم الرقم اليوناني بما فيه من حسابات وعد وتخمينات لنتائج ملموسة ، وبين عالم الرقم الآخر، عالمنا، بما له من علائق تربط بين مجموعات من الوظائف والمعادلات ، او بصورة عامة ، فان عناصر القواعد والمعادلات لهذا النظام تبحث بحثاً مورفولوجياً وتجدد طبائع هذه العلائق كما يعبر عنها في القوانين .

– ٥ –

يختلف كل شخص عن الآخر في قدرته على ان يعيش التاريخ خبرة ، وفي الطريقة التي يُعاش وفقها التاريخ ، وخاصة تاريخ الصيرورة الشخصية اختلافاً عظيما . فكل حضارة تمتلك اسلوباً كاملا في فرديته حيث تنظر وتفهم وفقه العالم كطبيعة ، او بكلمة اخرى (لها المعنى ذاته) ان لكل حضارة

طبيعتها الخاصة والتي لا يستطيع اي نوع آخر من الناس ان يمتلكها بالشكل ذاته تماماً ولكن كل حضارة ، بما في ذلك جميع الافراد الذين يستوعبونها، (والذين تفصل بينهم فوارق طفيفة تافهة) تمتلك ايضاً الى حد ابعد نوعاً معيناً وخاصاً من التاريخ ، وبواسطة هذا النوع ، هذه الصورة تدرك وتحس وتعاش فوراً كل الصيرورة من صيرورة عامة او فردية ، باطنية او ظاهرية ، عالمية تاريخية او « بيوغرافية » ، لذلك فان نزعة الانسان الغربي الاوتوبيوغرافية (لاحظ الفرق بين الاوتوبيوغرافية ، والبيوغرافية — المترجم) (وقد تجلت هذه النزعة حتى في العصور الغوطية في رمز الاعتراف الشخصي السري) هي نزعة غريبة كل الغرابة عن الانسان الكلاسيكي ، بينما ان ادراكه التاريخي الشديد يناقض مناقضة تامة الادراك اللاواعي الحالم تقريباً لدى الانسان الهندي . وعندما يستعمل الشخص المجوسي (او المسيحي البدائي او العالم الاسلامي الناضج) كلمة « تاريخ العالم » فما هو ذاك الشيء الذي يراه ماثلاً أمام عينيه ؟

ولكن هناك من الصعوبة ما فيه الكفاية، كي يشكل المرء فكرة صحيحة حتى عن الطبيعة الخاصة بجنس آخر من البشر ، بالرغم من ان الاشياء القابلة للمعرفة تخصيصاً هي أشياء منظمة تنظيماً سببياً وقد وحد بينها في منهاج قابل للتعبير عنها والتبليغ بها . والحق انه لمن المستحيل علينا ان نغوص الى اعمق اعماق نظرة تاريخية عالمية لصيرورة ما ،نظرة شكلتها نفس تختلف تماماً في تركيبها عن نفسنا ، فهنا يجب ان تبقى دوماً فضلة جموح شديدة المراس ، فضلة أضخم او أصغر بالنسبة الى غريزتنا التاريخية ، والى حصافتنا السيمائية ومعرفتنا بالبشر . وان كل حل لهذه المعضلة بالذات ، هو كغيره من الحلول يكمن في الظرف السابق لكل فهم عميق للعالم ، فالبيئة التاريخية للغير هي جزء من جوهره ، ولا يمكن ان نفهم مثل هذا الغير ، دون معرفتنا بمفهومه للزمان وبفكرته المصيرية ، وبطراز ودرجة مضاء حياته الباطنية . ولهذا بما ان هذه الاشياء لا يعترف بها اعترافاً مباشراً ، فعلينا ان نستخلصها من

رمزية الحضارة الغربية عنا ، ولما كان على هذا النمط ، وعلى هذا النمط فقط نستطيع ان ندرك اللامدرك ، لذلـــك يكتسب اسلوب احدى الحضارات الغربية عنا والرموز الزمنية العظمى التي تخصهـا أهمية غير قابـلة للتحديد او القياس .

ونستطيـع ان نتخذ من الساعة مثلاً على تلك الرموز التي تدرك حتى الآن ، فالساعة هي احد ابداعات الحضارات المتطورة تطوراً رفيعاً ، وهي – أي الساعة – تزداد غموضاً كلما تعمق الانسان ببحث موضوعها وفحص مغزاها . ولقد استطاع الانسان الكلاسيكي ان يتدبر أموره دون ان يكون بحاجة الى الساعة ، وقد جاء إعراضه عنها متعمداً ومقصوداً تقريباً . وكان الوقت يقدر في مرحلة اوغسطين وفي مراحـل طويلة أخرى أعقبتهـا بطول ظل المرء ، بالرغم من ان المزاول الشمسية ، والساعات المائية التي صممهـا تقدير صارم للوقت ودقيق ، وفرضها حس عميق بالماضي وبالمستقبل كانت شائعة الاستعمال في كل من الحضارتين القديمتين المصرية والبابلية .

فلقد كان كامل وجود الانسان الكلاسيكي ، هذا الوجود اليوقليدي المنعدم العلاقة والمحدد القصد ، سجين اللحظة التي هو فيها . فلم يكن هناك أي شيء يتوجب عليه ان يذكره بالماضي او المستقبل ، ذلك لأنه لم يكن هناك من وجود للاركيولوجيا (علم الآثارالقديمة) الحقيقية ، كما ان انعكاسها الروحي ، علم الفلك، لم يكن ايضاً موجوداً ، زد على ذلك ان « الاورا كل» والسيبـل « Sibyl[1] » ، شأنهن شأن عرافات « اتروسكيا » الرومانيـة ، ومنجميها ، فانهن لم يكن يتنبأن بمستقبل بعيد ، بل انمـا كن يجبن بمجرد اشارات عن اسئلة خاصة ذات اتجـاه وتسلسل فوريين . فلم يدخـل تقدير الوقت في صميم حساب الحياة اليومية (ذلـك لان الدورات الاولمبية كانت مجرد مناسبات ادبية) والمهم في الامر ليس رداءة التقويم (Calendar) أو جودته انما المهم ، هما هذان السؤالان :

---

(١) Sibyl : نبية او نبيات ، عرافة او عرافات يونانيات . – المترجم –

من الذي يستعمله ؟ وهل تسير حياة الشعب وفقه ؟ فلم يكن هنـاك في المدن الكلاسيكية القديمة اي شيء يوحي بالديمومة أو يرمز الى ازمنة غابرة، او يشير الى اخرى مقبلة ، فلم تكن هناك أية صيانة ورعة للآثار ، ولم يكن هناك أي انجاز فني توخى صانعه منه ان يكون ذا فائدة لاجيال المستقبل ، زد على ذلك ان اختيار المواد التي صنعت منها تلك الانجازات ، لا نجـد فيه اختياراً كان يتقصد المواد ذات الديمومة ، فلقد تجاهـــل الاغريقي الدوري « تقنية Technique » « المسيني » الحجرية ، فأخذ يشيد منازله من الخشب والطين ، بالرغم من ان كلا من فني البناء المسيني والمصري قد سبقاه وشيدا أبنية حجرية من الطراز الاول . فلقـــد كان الطراز « الدوري » طرازاً خشبياً ، وحتى في عصر « بوسانياس » كانت لا تزال هناك بعض أعمـــدة خشبية فيها رمق من حياة تنتصب في الميدان الاولمبي . ان عضو التاريخ الحقيقي (organ) هو الذاكرة بما لهذه الكلمة من معنى افترضناه ونفترضه دائماً في كتابنا هذا ، فهي التي تحفظ ، كحاضر دائم ، صورة ماضي الانسان الشخصي ، وصورتي الماضي القومي وماضي العالم التاريخي ايضاً ، وهي تعي وعياً كاملا مجرى كل من الصيرورة الشخصية ومـا فوق الشخصية . لكن لم يكن لهـذا العضو (الذاكرة) من وجود في تركيب النفس الكلاسيكية ، ولم يكن هناك من زمان في هذه النفس . فلقد كان المؤرخ يرى فوراً وراء حاضره الخاص أساساً يفتقر الى العنصر الزمني ، ولذلك فهو مفتقر الى نظام باطني . فقد كانت الحروب الفارسية بالنسبة الى « ثوسيديدس » ، وكان شغب الغراتشي بالنسبة الى تاستوس ، ملتصقين منذ زمن بهـذا الاساس الغامض ، وكانت للعائلات الرومانية الكبيرة تقاليـــد كانت مجرد روايات خيالية ، فلنتأمل في مصرع يوليوس قيصر ، وفي بروتس بما له من ايمان ثابت لا يتزعزع باجداده المشهورين بقضائهم على الطغاة .

ونحن نستطيع تقريـــباً ان نعتبر اصلاح قيصر للتقويم عملا تحررياً من ربقة الحس الكلاسيكي بالحياة ، ولكن يتوجب علينا الا ننسى انه كانت تجول

ايضاً في خاطر قيصر فكرة هجران روما وانكارها وتحويل دولة – المدينة الى امبراطورية ذات نظـــام ملكي وراثي موسومة بميسم الديمومة وَجعْل مدينة الاسكندريـــة مركز الثقل في هذه الامبراطوريـــة . والحق ان الاسكندرية كانت مسقط راس التقويم . لذلك كان مصرع يوليوس قيصر يبدو لنا كثورة اخيرة اجج نيرانها الشعور المناهض للديمومة ، هذا الشعور المتجسد في المدينة وفي روما المتمدنة . وحتى ذاك العصر ، (عصر يوليوس قيصر) كان الجنس البشري الكلاسيـكي لا يزال يعيش كل ساعـة وكل يوم بمفرديها ، وهذا القول حق وحقيقـــة وذلك اذا اخذنا بعين الاعتبار الفرد الاغريقي او الروماني ، او المدينة او الامـــة او كامل الحضارة. فالمهرجانات الدموية وخلاعات البلاد ومعارك « السيرك » في عصري نيرون وكاليغولا ، (وتاسيتوس يصر في اقتصاره على بحث هذه الامور ، وتجاهله تطور الحياة الهادىء في الولايات البعيدة عن رومـــا) اقول ان تلك المهرجانات والخلاعات كانت التعابير الختامية والمتعددة الالوان للشعور اليوقليدي بالعالم الذي يؤله الجسد والحاضر .

اما الهنود فهم ايضاً لم يكن لديهم تقدير للزمـــان (ويتجلى انعدام تقديرهم في النيرفانا) ولم تكن لديهم ساعات ، لذلك لم يكن لديهم تاريخ او حياة او ذكريات او اهتمام . امـا ما يدعوه الغرب التاريخي « بالتاريخ الهندي » فانما هو تاريخ انجز نفسه دون ان يعي من قريب او بعيد مـــاذا كان يفعل او يصنع . فالدورة الالفية من الاعـــوام التي تقع بين « الفيدا » Vedas وبين بوذا تبدو وكأنها اقتصرت في اعمالها على دغدغة نائم ، فالحياة هنا كانت فعلاً حلماً . لكن حضارتنا الغربية بعيدة بعداً لا يحده الخيال عن كل ما ذكرته آنفاً ، والحق أن الانسان لم يكن أبـــداً (حتى في الصين « المعاصرة » في مرحلة « تشو » بما لهذه المرحلة من حس عميق متطـــور بالحقبات والمراحل التاريخية) على هـــذا القدر الرفيع من اليقظـــة والدراية والحس العميق بالزمان ،والوعي بالاتجاه والقضاء والقدر والحركة ، كما كان

في الغرب .

فالتاريخ الغربي كان تاريخاً مُتقصدا مُتعمداً ، اما التاريخ الهندي فهو تاريخ قد حدث . ففي التاريخ الكلاسيكي كان نادراً ما تُحسب السنين ، وفي الهندي كان من الاندر أن تعتبر القرون ، أما في تاريخنا فان للساعة للدقيقة ، لا بل للثانية أهمية ووزن ، ففي حالات من توتر مفجع ينشأ عن أزمات خطيرة كأزمة شهر آب عام ١٩١٤ ، تبدو حتى الدقائق رهيبة مروعة ، بينما أن الاغريقي أو الهندي لا يستطيع ان يمتلك مثل هذا الحس في حالات مماثلة لتلك . وباستطاعة انسان غربي عميق الحس ان يختبر مثل هذه الأزمات داخل ذاته ، على وجه لا يستطيع أبداً الاغريقي الحقيقي أن يجاريه فيه (اختبار الأزمات) . فمن الاف القباب المنتشرة في طول ريفنا وعرضه تقرع الاجراس ليلاً نهاراً ، هذه الاجراس التي تربط بين الماضي والمستقبل وتدمج الموضوع البرُهي (من برهة) الكلاسيكي في علاقة عظمى . فالحقبة التي تحدد ولادة حضارتنا (وهي حقبة أباطرة السكسون) هي الحقبة ذاتها التي تم خلالها اكتشاف الساعة ذات الدولاب » فنحن لا نستطيع ان نفكر بانسان غربي لا يملك قياساً دقيقاً صحيحاً للزمان ولا يملك تقويماً متسلسلاً (كرونولوجي) للصيرورة ينطبق على الحاجة الالزامية الى علم الاثار (أركيولوجي)(المحافظة على التنقيب وتجميع الاشياء في الصير) . ولقد بالغ العصر البروكي في تضخيم ما كان يرمز اليه العصر الغوطي من القبة الى درجة تثير السخرية والاستهجان ، وأنتج ذاك العصر ساعة الجيب التي ترافق الفرد بصورة دائمة .

وهناك رمز آخر لا يقل شأنا عما ترمز اليه الساعة ، وهو أيضا كرمز ساعة مفهوم فهماً ضئيلاً ، واعني بهذا الرمز ، رمز عادات الجنازة ، هذه العادات التي كرستها جميع الحضارات العظمى طقوساً وفناً . ويبدأ الطراز الهندي العظيم لهذه العادات ببناء هياكل الاضرحة ، أما الكلاسيكي فيبدأ بصنع الانية المخصصة لاختزان رماد الجثث ، اما المصري فانما ينطلق من

بناء الاهرامات ، واخيراً فالقصور المسيحية الاولى تبدأ بالسراديب والتوابيت الحجرية .

وفي فجر الحضارات تكون هناك اشكال ممكنة لا يحصيها العدد حيث تختلط هذه الاشكال بعضها ببعض بفوضى وغموض ، ومثل هذه الاشكال تنشأ عن عادات الافخاذ والقبائل وتقررها الضرورات الخارجية والملاءمات. لكن كل حضارة تطور هذا او ذاك الشكل منها وترتفع به الى أعلى درجات الرمزية . فالانسان الكلاسيكي وخضوعاً منه لحسه العميق اللاواعي بالحياة قد اختار الاحراق،وهذا العمل هو عمل ابادة وافناء يعبر فيه،الطراز اليوقليدي من الوجود ، طراز بين لحظة واخرى ، عن نفسه أبلغ تعبير . فالانسان الكلاسيكي لم يُرد أن يكون له تاريخ او ديمومة او ماضٍ او مستقبل او حفاظ او تحلل ، لذلك أفنى كل ما لم يعد يمتلك حاضراً ، أفنى جثة من كان كبركليس او قيصر او سفوكليس او فيدياس ، أما ارواح هؤلاء ، فعبرت لتنضم الى جمهور غامض ، يقوم الاحياء من عشائرها بتقديم فروض التكريم وطقوس عبادة الاسلاف وعيد الروح (لكن سرعان ما توقفوا عن اداء هذه الفروض) . وهذه الطقوس نظراً لانعدام الشكل فيها ، تمثل تعارضاً كلياً وسلاسل الاسلاف ، وتتعارض وشجرة العائلة المخلدة بكل ما فيها من دلائل واشارات تاريخية في بهو العائلة . ولا يوجد في هذا الامر باستثناء فجر الحضارة الهندية في العصر الفيدي (هذا الاستثناء المذهل) مثيل للحضارة الكلاسيكية . وعلينا أن نلاحظ ان انسان العصر الدوري الهوميروسي ، وقبل كل انسان آخر ، انسان « الالياذة » قد حشر داخل عملية الاحراق (احراق جثة الميت) كامل الشعور الحي الواضح بالرمز الوليد ،مع ان المحاربين الذين جاءت على ذكرهم « الالياذة» والذين قد تشكل أعمالهم نواة الملحمة ، كانت طقوس جنائزهم بالواقع طقوساً تتشابه تقريباً والطقوس المصرية ، اذ انهم دفنوا في قبور تقوم في بقاع « مسينيا » و « تيرنيس » و « ارخمونوس » وغيرها من الاماكن الاخرى . وفي العصور

الامبراطورية عندما أخذت التوابيت الكلسية ، آكلة لحوم البشر ، تحل محل أواني الرماد ، بدأت ايضاً الآنية الهوميروسية بالاحتفاظ برماد الميت ، تحل محل القبر الاسطواني « الميسيني » ، وهذا والحق لتبدل يطرأ على الشعور بالزمن ، وهو الذي يكمن وراء التبدل الطارىء على الطقوس .

ان المصريين الذين صانوا ماضيهم في شواهد من حجر ، وفي الهيروغليفية ، صيانة مقصودة متعمدة ، حيث نستطيع معها نحن الآن وعقب انقضاء اربعة آلاف سنة من الزمن عليها ان نعين جازمين مدد ولايات ملوكهم . ان هؤلاء المصريين الذين خلدوا جثث ملوكهم خلوداً يجعلنا نبصر بأم عيننا حتى هذا اليوم الفراعنة العظماء مسجين في متاحفنا ، ونرى كل ملمح من ملامح وجوههم جلياً واضحاً ، ان هذا كله ليمثل رمزاً لانتصار مخيف مرعب بينما لم تصلنا حتى اسماء ملوك الدوريين . اما فيما يتعلق بنا ، فاننا نعرف ، منذ عصر دانتي حتى اليوم بتواريخ ميلاد ووفاة كل رجل عظيم ، زد على ذلك ان معرفتنا بما ذكرت لا نراها أمراً غريباً او غير مألوف ، ومع ذلك نجد انه حتى في عصر ارسطوطاليس ، وهو ذروة الثقافة الكلاسيكية ، لم يكن يعرف بالتأكيد ، ما اذا كان « لسيبّس » مكتشف مذهب الجوهر الفرد (Atomism) ، ومعاصر بركليس ، (مثلاً لم يعش الا بما يقارب القرن قبله) قد وُجد حقيقة وعاش ، وهذا يشابه كثيراً بالنسبة الينا ، ما اذا كان وجود « جيوردانو برونو » موضع تساؤل وشك ، وما اذا كان عصر التنوير قد امسى مجرد خرافة واسطورة .

وهذه المتاحف نفسها ، والتي نجمع فيها كل شيء من الماضي المحسوس جسداً ، أليست هي رمزاً من ارفع نموذج وطراز ؟ الا تتوخى ان تصون داخل مومياء كامل جثة التطور الحضاري؟ ونحن عندما نقوم بجمع المعلومات والاحصاءات من مليارات من الكتب المطبوعة ، ألا نجمع ايضاً في الوقت نفسه كل انجازات جميع الحضارات الميتة في هذه القاعات الغفيزة في المدن الاوروبية الغربية ؟ اقول الا نجمعها في كتلة بمجوعة تعرّي وتجرد كل قطعة

مفردة منها ، من قصدها الهام المتحقق ، هذا القصد الذي هوخاص بها ، وهو المتاع الوحيد الذي كانت النفس الكلاسيكية ستراعي حرمته ، فلا تتعرض له ؟ ألا نذيب بعملنا هذا تلك القطعة في زماننا القلق اللا متناهي ؟

ألا فلنتأمل فيما سبق للاغريق ان اسموه بـ Mouoelo ، ولنتأمل في مغزاه العميق الكامن وراء [1] تغير الشعور وتبدل الحس .

– ٦ –

انه الشعور البدائي بالاهتمام هو الذي يسيطر على سيماء التاريخ الغربي ، كما يسيطر أيضاً على سيماء كل من التاريخين المصري والصيني ، وهذا الشعور يخلق فضلاً عن ذلك الرمزية للعنصر الشهواني الذي يتمثل في دفق غير متناه من الحياة في شكل سلاسل عائلية من الوجود الفردي . أما وجهة النظر المحددة في الوجود اليوقليدي للانسان الكلاسيكي ، فانها ، هي في هذا الموضوع كما هي في المواضيع الأخرى تدرك فقط العمل المعين المقرر بين فينة وفينة ، عمل الانجاب ، وعمل الحمل : وهكذا فاننا نجد آلام مخاض الام هي جوهر العبادة الديمترية (نسبة الى ديمتر) ، ونرى رمز العضو التناسلي (وهو الاشارة الجنسية المكرسة نفسها تكريساً كلياً للحظة التي هي ناشطة فيها ، وهي تفقد داخلها الماضي والحاضر معاً) يصادفنا تقريباً في كل ما هو كلاسيكي الطابع والجوهر . أما في العالم الهندي فاننا نجد اشارة تطابق الاشارة الآنفة الذكر (العضو التناسلي) ، وهي اشارة « Lingam »(لنجام) كما ونجد فيه مذهب عبادة « البرواتي » ، وفي كلتا الحالين يحس الانسان نفسه كطبيعة ، كنبتة ، كعنصر مسلوب الارادة غير آبه من عناصر

(١) كان هذا في الأصل هيكلاً خصص للمحاضرات الفلسفية والعلمية وقد شيده الاغريق تكريماً لارسطوطاليس، وقد حملت جامعةالاسكندرية الكبرى اسمه فيما بعد ، وكان ارسطوطاليس وتلك الجامعة من بعده ، يجمعان مجموعات من الكتب والنماذج الطبيعية التاريخية الحية والمأخوذة من الحياة . — المترجم —

الصيرورة . لقد كان الدين المنزلي في روما يتخذ من العبقرية ، مثلاً من القوة الابداعية لرب العائلة ، مركزاً له . ومقابل هذا كـــله فان الاهتمام الغربي العميق المفكر قد قاوم اشارة حب الام ، وهي رمز ارتسم فقط في الحضارة الكلاسيكية ، فوق الأفق الى الحد الذي نستطيع ان نراه فيه ، مثـلاً : في نواح بيرسيفون ، او في تمثال ديمتر الكنيدوسي المعتقد .

فصورة الام وطفلها معاً ، أي صورة المستقبل الملتصق بصدرهـا ، أي مذهب عبادة مريم ، وفق الشكل الفاوستي الجديد ، بدأ فقط بالازدهار في القرون الغوطية ووجد أسمى التعابير عنه لدى .رفائيل في صورتـــه لمادونا سيستين (Sistine Madonna) . وهـذا المذهب (مذهب عبادة مريم) لا يمت بصورة عامة الى المسيحية بصلة ، بل انما هو على العكس من ذلـك ، فالمجوسية المسيحية هي التي ارتفعت بمريم « أم الله » ، « الام التي ولدت الله» الى رمز أحِس به احساساً مغايراً لما نحس به نحن. فالام المهدهدة هي غريبة عن الفن المسيحي البيزنطي المبكر ، غرابتها عن الفن الاغريقي (بالرغم من وجود اسباب اخرى) وان غريتشن [1] فاوست هي بالتأكيد المؤكد ، بما تلبسها من سحر الامومة اللاواعي ، لأقرب الى « المادونا » الغوطية من كل ما اختزنته فسيفساء بيزنطة « ورافانا » من صور لمريم ومريمات (جمع مريم) .

ولا شك انمحاولة اقامة علاقة روحية تربط بين رموز الام في الحضارات الآنفة الذكر تنهار تماماً امام الحقيقة القائـلة بان المادونا ذات الطفل تنطبق كلياً على ازيس المصرية وحوروس ، فكل منهما أم معتنية مربية ، وان هـذا الرمز قد اختفى مع ذلك لمدة الف سنة ونيف (طيلة الحضارتين الكلاسيكية والعربية) قبل ان توقظه النفس الفاوستية من جديد .

وتقودنا الطريق من اهتمام الام الى اهتمام الاب ، وهنـــا نصادف أسمى الرموز الزمانية التي عرفت طريقهـا الى الوجود ، نصادف الدولة . فالطفل

(١) بطلة الجزء الاول من فاوست .

يعني في نظر أمه المستقبل ، يعني التتابع ، وخاصة تتابع حياتها ، وما حب الام ، كما كان ولا يزال ، الا لحم وجودين فرديين منفصلين . وبالمثل هو مفهوم الدولة في نظر الانسان ، فالانسان يفهم في الدولة الزمالة في السلاح ، بغية حماية دياره ، وحماية زوجته وطفله ، وبغية تأمين الشعب بأكمله على مستقبله وفاعليته ونفوذه . فالدولة هي الشكل الباطني للامة او الشعب . انها الشكل العضلي للامة ، اما التاريخ ، في مفهومه الرفيع ، فانما هو الدولة المُدْرَكة ، لا كشيء مُحَرَّك ، بل كحركة . فالمرأة حالها حال الام ، والرجل بوصفه محارباً وسياسياً يصنع التاريخ .

وهنا ايضاً يقدم لنا تاريخ الحضارات الارقى ثلاثة نماذج لتشكلات الدول حيث يبدو فيها عنصر الاهتمام جلياً واضحاً . فهناك نموذج الادارة المصرية حتى ايضاً نموذج المملكة المصرية القديمة (ابتداءً من عام ٣٠٠٠ ق.م) . ومن ثم هناك الدولة الصينية في عهد عائلة «تشو» المالكة (١١٦٩–٢٥٦ق.م) حيث يعرض علينا « تشو لي » صورة كتلك للتنظيم والادارة ، حيث لم يجرأ معها أحد فيما بعد على الايمان بصحة السجلات والدفاتر ، وأخيراً هناك دولة الغرب التي تكمن وراء عينها الخاصة المحملقة في المستقبل ارادة جبارة للمستقبل لا تعلوها أية ارادة أخرى .

ولدينا من جهة أخرى نموذجان آخران اتخذا من العالمين الكلاسيكي والهندي ميدانين لهما، وهذان النموذجان بمثابة صورة لخضوع ذليل متهامل تهاملاً مطلقاً ، خضوع واذعان للحظة وصدفها . وهما يختلفان عن بعضهما اختلاف الرواقية عن البوذية (وهما النزعتان القديمتان لكل من هذين العالمين) فهما متفقتان معاً على نفي الاحساس التاريخي بالاهتمام وعلى احتقار الغيرة والحماس والقوى التنظيمية وحاسة الواجب ، لذلك لا نجد في البلاطات الهندية او في الاسواق الكلاسيكية اي تفكير بالمستقبل ، أكان هذا التفكير شخصياً ام جماعيا . فمبدأ الانسان « الابولوني » القائل ان انتهز فرص المتعة واللذة ينطبق على الدولة الابولونية ايضاً .

ويسير الوجود الاقتصادي جنبا الى جنب والوجود السياسي. فحياة « من اليد الى الفم » تنطبق ايضاً على حياة العشق الذي يبدأ وينتهي بشبع اللحظة. فلقد كان في مصر تنظيم اقتصادي على مستوى جد رفيع ملأ كامل صورة الحضارة. تنظيم تنص علينا الاف صوره قصة اجتهـــاده ومثابرته وترتيبه وتنسيقه .

وفي الصين حيث تنصب كل جهود ملوكها وآلهتها الاسطورية على الزراعة، وفي اوروبا الغربية التي بدأت بالزراعة النموذجية وارتفعت الى ذرى العـــلم الخاص، ذرى الاقتصاد القومي، هذا النوع من الاقتصاد الذي هو في كل مبدأ من مبادئه، فرضية عاملة فاعلة تتوخى ان لا تظهر ما يحدث بل مـــا سيحدث، نرى من جهة اخرى العـــالم الكلاسيكي (وسنصمت الآن عن الهند) يتدبر امر إنسانه من يوم ليوم بالرغم مما ضربت له مصر من مثل، فالارض كانت تجرد لا من ثرواتها فقط بل انما كانت تجرد ايضاً من طاقاتها وامكاناتها، وكان فائض المحاصيل الطارئة يبذر ويبعزق فوراً على غوغـــاء المدينة. ولنتأمل بعين النقد في أي من رجال الدولة الكلاسيكيين العظماء، مثلا بركليس او قيصر او الاسكندر او تسيبيو، او حتى في الثوريين منهم ككليون وتيبريوس وغراكوس! اننا لا نجد أيا ممن ذكرت كان يتمتع ببعد نظر في الامور الاقتصادية، ولم تشغل اية مدينـــة كلاسيكية نفسها بشق الاقنية وتحريج المنطقة المحيطة بها، او ان تدخل اساليب جديدة على الزراعة، او ان تستنبت مزروعات جديدة وتستولد قطعان ماشية جديدة، ونحن اذا ما ربطنا الحركة الغراتشية، بفهوم غربي، هو مفهوم الاصلاح الزراعي، فعندئذ سنسيء فهم مغزى تلك الحركة اساءة كلية.

فلقد كان هدف قـــادة تلك الحركة يقتصر على جعل مناصريهم ملاكا للارض، ولم تداورهم مطلقـــاً أية فكرة ترمي الى تدريبهم على تدبر أمر ارضهم، او الارتفاع بمستوى الزراعة الايطالية بصورة عامة، فكان الواحد منهم يترقب قدوم المستقبل، دون ان يحاول ان يفعل فيـــه. والنقيض

الاصيل لاقتصاد العالم الكلاسيكي الرواقي هو الاشتراكيـــة ، وانا لا اعني بالاشتراكية ، اشتراكية ماركس ، بل انمـــا اعني ممارسة فريدريك غليوم الاول ، هذه الممارسة التي سبقت نظرية ماركس بطويـل زمن ، وهي التي ستحل محلها ، انها الاشتراكية التي يشابه باطنها نظام مصر القـــديم ، والتي تدرك وتعي عنصر الاهتمام بعلاقات اقتصادية دائمة ، وتدرب الفرد على واجبه تدريباً كاملا وتمجد العمل الشاق بوصفه تاكيدا للزمان والمستقبل .

– ٧ –

ان الانسان العادي في كل الحضارات يـــلاحظ جزءاً من سيماء الصيرورة (صيرورته الخاصة وصيرورة العالم الحي المحيط به) يعادل الجزء الذي يشتمل على ما في صدر سيماء الصيرورة وما هو قابل للحس به فوراً . امـــا مجموع تجاربه الباطنية والخارجية فانما تملأ مجرى يومه بوصفها مجرد سلاسل من الوقائع. والرجل البارز هو وحده الذي يشعر بان هناك وراء وحدات سطح التاريخ المنار ، منطقاً عميقاً للصيرورة ، وهذا المنطق الذي يـبرز نفسه في فكرة المصير يقوده الى اعتبار مجموعات وقائع اليوم الاقل اهمية وخطورة والسطح معاً مجرد مصادفات عرضية .

ويبدو لنا لاول وهلة ان هناك فقط تفاوتاً في الدرجة بـــين مضمون المصير وبين مضمون المصادفة . فالمرء يشعر تقريباً بانها كانت المصادفـة تلك التي دفعت « بغوتيه » للسفر الى « سيسنهـايم » لكنه يشعر بانه هو المصير ذاك الذي جعله يلقي عصا الترحال في فيمار . فالمرء قد يعتبر الاول حادثة ، والثاني حقبة او دورة تاريخية . ولكننا نستطيع ان نرى فوراً ان التمييز بين هذين الامرين يتوقف على النوعية الباطنية للانسان المتأثر ؛فقد تبدو كامل حياة « غوتيه » للجمهور سياقاً لمصادفات قصصية ، بينما ان قلة القلة هم الذين يدركون مذهولين الضرورة الرمزية الفطرية الملازمة حتى لأتفـــه الحوادث

وابسطها . وربما كان اكتشاف آرستارخوس ، لنظام مركزية الشمس آنذاك مصادفة غير ذات معنى بالنسبة الى الحضارة الكلاسيكية ، لكن مـا يقال عن معاودة اكتشاف هذا النظام من قبل كوبرنيكوس ، انما هو مصير في نظر النفس الفاوستية ؟ هل كون لوثر رجلاً دون « كلفن » في التنظيم الدقيق كان مصيراً ؟ واذا كانت الحال على ما ذكرت ، فالنسبة الى من كان هـذا الأمر مصيراً ؟ هل بالنسبة الى البروتستانتيةبوصفها وحدة حية ، الى الالمان ، ام الى الجنس البشري الغربي بصورة عامة ؟ وهـل كان تبيريوس وغراكوس وسلا مصادفات وكان قيصر مصيرا ؟

ان اسئلة كهذه تتسامى ارفع بكثير من الفهم الذي ينشط ويعمل تصوراً وظناً وفكراً . فالمصير هو مـا تقرره المصادفـة ، التجارب الروحية لنفس الفرد ، (وتجارب نفس الحضارة) . فالمعرفة المكتسبة والبصيرة العلميـة والتعريف ، كل هذه الامور لا حول لهـا ولا طول . زد على ذلك ان مجرد محاولة ادراك المصادفـة والتجارب الروحية ادراكاً منطقيـاً تشطب على موضوعها وتلغيه . فنحن لا نستطيع اطلاقاً ان ندرك عالم الصيرورة اذا ما اطرحنا جانباً اليقين الباطني بان المصير هو امر مـا جموح شديد المراس يستعصي كلياً على الفكر الناقد . ان المعرفة والمحاكمـة واقامة ترابط سببي داخل المعروف ، (مثلاً بين الاشياء والملكات والمراكز التي عُرفت ومُيزت) كل هذه الأمور هي شيء واحد والشيء نفسه ، فالذي يدنو من التاريخ بروح المحاكمة العقلية لن يجد في التاريخ سوى معلومات واحصاءات وارقام ، لكن ذاك (أكان العناية الالهيـة ام القضاء والقدر) الذي يتحرك في احشاء حدوث حاضر ، او في اعماق حدوث ماضٍ ممثـل قد عيش ، وعيش فقط باليقين الجبار غير القابل للتعريف ذاته ، هذا اليقين الذي توقظه الفاجعـة المسرحية (تراجيدي) في داخل المتفرج غير الناقد . ان المصير والمصادفـة يشكلان تناقضاً تحاول النفس داخله ان تكسو شيئاً مـا يتألف فقط من الشعور والعيش والبديهة ، وهذا الشيء ما لا يمكن ايضاحه الا بواسطة اشد

الاديان والابداعات الفنية ذاتية (Subjective) ، اديان وابداعات اولئك الاشخاص الذين انيط بهم علم الغيب . ونحن اذا ما اردنا ان نستحضر هذا الشعور الجذري بالوجود الحي الذي يخلع على صورة التاريخ معناها ومحتواها، فانني لا اعرف اسلوباً أفضل (وذلك لان« الاسم هو مجرد ضوضاء ودخان») من أن اقتبس ثانية أبيات « غوتيه » التي جعلت منها فاتحة لهذا الكتاب كي أشير الى القصد الاساسي من وضعها .

في الابدي يتدفق الشيء نفسه
مكرراً ذاته دائماً
والعقود (القناطر) الغفيرة ترتفع وتلتقي
كي تسند الهيكل الجبار
وحب العيش يفيض من كل الاشياء
من أعظم الكواكب واتفه المدُر
وكل اجهاد وجهاد
هو سلام سرمدي في الله (١)

ان اللامتوقع ، هو الذي يحكم سطح التاريخ . وكل حادثة فردية هي قرار وشخصية موسومة بميسمه . فلم يكن هناك أحد يتوقع هبوب عاصفة الاسلام حينما عرف محمد طريقه الى الوجود ، كما وأنه لم يكن هناك ايضاً أي

---

(١) هناك بعض تصرف في ترجمة أبيات غوتيه الانكليزية ، إذ أن الترجمة الحرفية عن الالمانية لها هي كما يلي :
عندما يتدفق في الابدي الشيء نفسه
مكرراً ذاته أبداً
وتتماسك آلاف القناطر جبارة بعضها بعض ،
تفيض الرغبة في الحياة من كل الاشياء
من اضخم النجوم ومن اصغرها
وكل إجهاد وكل جهاد
هو هدوء سرمدي في الله .
ـ المترجم ـ

انسان ترقب نابليون في سقوطروبسبيير. فبروز الرجال، وأعمالهم وحظوظهم، أمور كلها غير قابلة للحساب . فلم يعرف أحد ما اذا كان مقدراً لتطور أطل بجبروت على الدنيا ، أن يشق مجراه في خط مستقيم كما شقه نظام العائلات الموسرة الروماني ، أم أنه سينهار ويهلك كما انهار نظام عائلة «هوهنشاوفن»، أو كما هلكت حضارة « المايا » Maya [1] .

وهذه الحقيقة ، رغماً عن العلم ، تنطبق ايضاً على مصير كل طائفة من طوائف الحيوان والنبات داخل تاريخ الارض وحتى ما وراء هذا التاريخ، كما وتنطبق على مصير الارض ذاتها وعلى مصائر جميع الانظمة الشمسية وكل دروب التبانة . فاوغسطس التافه صنع حقبة تاريخية كاملة .

بينما أن تيبريوس العظيم قد مر به التاريخ مروراً كريماً ، اذ انه لم يخلف وراءه أي أثر يذكر . وهذه هي ايضاً حال حظوظ العقائد والمذاهب والنظريات والاكتشافات . فيحدث أن يذعن في دوامة الصيرورة أحد العناصر لمصيره ويستسلم ، بينما يصبح عنصر آخر نفسه مصيراً (وكثيراً ما يتابع وسيتابع مثل هذا العنصر كينونته مصيراً) . فالاول يختفي مع سلسلة أمواج السطح ، بينما ان الثاني يصنع الـ « هذا » والـ « هذا » شيء ما لا نستطيع ان نفسره او نوضحه « بكيف ولذلك »، ومع ذلك فهو ضرورة باطنية ، وهكذا تكون الجملة التي استعملها اوغسطين في احدى اللحظات العميقة ليصف بها الزمان ، صحيحة ايضاً بالنسبة الى المصير :

« اذا لم يسألني أحد فانني اعرف ، واذا كان علي ان اشرح لسائل فانني لا أعرف » .

وهكذا ايضا فان التعبير الاخلاقي الاسمى عن المصادفة والمصير موجود في فكرة النعمة المسيحية الغربية ، (النعمة التي استحصل عليها بواسطة

---

(١) Maya : اسم قبيلة من قبائل هنود أميركا ، تسكن حاليا مقاطعة « يوكاتان » الواقعة في شمالي غواتيمالا وفي هندوراس البريطانية وعندما اكتشفت هذه القبيلة في مطلع القرن السادس عشر كانت لها حضارة راقية . ـ المترجم ـ

تضحية المسيح بنفسه ، اذ انه كان حرا في ان يختار بين الموت والحياة .

ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة ، وهو استقطاب يجب الا يكون ابداً ايعاز حس من احاسيس الحياة العاطفية ، ولا يمكن ان يكون نتيجة لمحاكمة عقلية عالمة دقيقة مدققة ، اقول ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة يشتمل على وجود كل شخصية بارزة حقا من شخصيات هذه الحضارة ، وهو حق بالنسبة الى البروتستانت وحتى الملحدين الذين مع انهم قد يتسترون وراء فكرة الارتقاء (وهذا في الواقع ليس بارتقاء لها (للفكرة) بل انما هو انحطاط مباشر لها) اقول ان هذا الاستقطاب هو الاساس الذي يرتكز اليه كل اعتراف وكل سيرة شخصية كتبها صاحبها ، وغياب استقطاب الفطرة والنعمة عند ذهنية الإنسان الكلاسيكي هو الذي جعل الاعتراف ، أشفهياً كان ام فكريا ، امرا مستحيلا بالنسبة اليه .

ان استقطاب ذلك هو المعنى النهائي لصور رامبراندت لنفسه ، ولموسيقى باخ وبيتهوفن . ونحن قد نسمي ذاك الشيء ما الذي يقيم العلاقات المتبادلة بين مجاري حياة ، كل الناس الغربيين بالسقوط او بالتدبر ، او بالارتقاء الباطني ، لكنه مع ذلك يبقى هذا الشيء ما مستعصياً على الفكر . ان الادارة الحرة هي يقين باطني ، لكن كل ما قد يريده او يفعله احد الناس ، والذي بالواقع يتلو العزم ويصدر عنه فجائيا مباغتا وغير مرتقب ، يخدم ضرورة اعمق ، وهو بالنسبة الى العين التي تطوف فوق صورة ماض عتيق ، ينطبق بصريا على النظام الرئيسي . وعندما يكون مصير ما قد اريد ، هو الاكتمال والانجاز ، عندئذ نستنجد مسرورين « بالنعمة » المستحيلة على الفهم ، فماذا هو الذي اراده انوسنت الثالث ولوثر وليولا وكلفن وجانسن وروسو وماركس ؟ وماذا دخل من الاشياء التي ارادها هؤلاء في سير التاريخ الغربي ومجراه ؟ هل كان « نعمة » او كان قضاء وقدرا ؟ هنا ينتهي كل تشريح عقلي هراء بهراء . فنظرية كلفن وباسكال في الجبرية ،(وكلاهما اكثر استقامة من لوثر وتوما الاكويني ،حيث انها تجرأا على استخلاص الاستنتاج السببي من

جدلية اوغسطين) اقول ان نظريتهما هي العبثيـــة الضرورية التي يقود تعقيب العقل لمثل هذه الاسرار اليها . فلقد فقدا منطق مصير العـــالم في الصيرورة ، ووجدا نفسيهما يجولان في ميدان المنطق السببي لكل من التصور والقانون . لقد هجرا مملكة الرؤيا البدهية المباشرة الى ميدان نظام ميكانيكي للاجسام .

ان الاصطدامات النفسية المرعبة التي كان يعانيها « باسكال » كانت تمثـل كفاح انسان هو في وقت واحد قوي الروح ورياضي بالفطرة معا ، انسان قد عقد العزم على اخضاع آخر معضلات النفس وأخطرها لكل من البديهـة ذات الايمان العميق العظيم ، ولنظام رياضي دقيق لا يقل عن تلك البديهة عمقاً وعظمة وبهذه الطريقة أدخلت فكرة المصير ، وهي العناية الالهية بلغة الدين في الشكل المنهاجي لمبدأ السببية ، أي في الشكل «الكنتي» (نسبة لكنت) لنشاط الفكر وحيويته (الخيال المنتج) ، لان هذا هو ما تعنيه الجبريـة ، بغض النظر عن أن الجبرية هذه قد جعلت النعمة الطليقة من قيد علاقة العلة والمعلول ، النعمة الحية التي لا يستطيع المرء أن يخبرها الا بوصفها يقينا باطنيا، تبدو كقوة طبيعية مقيدة بقانون لاينقض ، قوة أحالت الصورة الدينية للعالم الى نظام ميكانيكي كئيب صارم متجهم .

ومع ذلك ، أليس هو مصيراً بالنسبة لانفسهم وللعالم؟ إن المطهرين الانكليز الذين كانوا ممتلئين ايمـانا ، قـد دحروا ودمروا ، لا بسبب استسلامهم الذاتي السلبي ، بل انما نتيجة لايمانهم ويقينهم القلبيين البارزين بان ارادتهم كانت هي ارادة الله نفسه !

— ٨ —

ونحن نستطيع الآن ان ننتقل الى ايضاح أوفى « للتصادفي » (أو العرضي) دون أن نتعرض لمخاطر تجعلنا نعتبر « التصادفي » عنصراً استثنائياً أو ثغرة في التتالي السببي « للطبيعة » ، وذلك لأن الطبيعة ليست أبداً صورة العـالم

التي ينشط فيهـــا المصير ويفعل . فاينما وحيثما يحرر النظر نفسه من الصير المحسوس ، ويُصَعّدُ ذاته روحياً فيمسي رؤيا (Vision) ويخترق العــالم المُغَلّف ويترك للظاهرة الاولية بدلاً من المواد والمواضيع أن تفعل فيــه وتوجهه. ، عندئذ نستحصل على المَطلّ (outlook) التاريخي العظيم الذي يتجاوز الطبيعة ويسمو فوقها ، على مَطلّ دانتي وفولفرام وأيضاً على مَطلّ غوتيه في شيخوخته ، مَطله الذي يعرض نفسه بوضوح شديد وصفاء ما بعده صفاء في خاتمة الجزء الثاني من فاوست . ونحن اذا استغرقنا في تأمــل عالم المصير والمصادفة هذا ، فعندئذٍ من المحتمل جداً أن يبدو لنا أن حدثا ما من أحداث تاريخ العالم، كان عليه أن يتخذ هذا المظهر او ذاك لأحد الكواكب المعينة من ملايين الكواكب التابعة للانظمة الشمسية ، هو أمر « تصادفي » : وأنه لأمر « تصادفي » ايضاً ، أن يكون من المتوجب وجــود رجال ، هم مخلوقات مميزة تشابه الحيوان ، يسكنون على قشرة (سطح) هذا الكوكب التي تعرض مشهد المعرفة ، واكثر من ذلك ، تعرض هذا المشهد في هــذا أو ذاك الشكل المعين تماماً وذلك وفقاًلمايترجمه ارسطوطاليس و«كنت»وغيرهما ، وأنه ايضاً لأمر تصادفي ، أنه كان من المتوجب نشوء هــذه الدساتير بالذات لقوانين الطبيعة، وأن يزعم كل دستور منها بانه خالد سرمدي عالمي الشرعية، وأن يبعث كل منها (الدساتير) صورة يدعي بانها هي صورة الطبيعة العامة والمألوفة ، وأن تكون كل هذه الدساتير هي القطب المناهض للقطب الآخر من هذه « المعرفة » .

ان الفيزياء ، (وهذا صحيــح تماما) ، تطرح الامـــور « التصادفية » خارج ميدان نظرتها ، ولكنه ايضاً لأمر « تصادفي » أنــه كان على الفيزياء نفسها أن توجد في المرحلة « الغرينية » (مرحلة الطمي) من مراحل تطور قشرة الارض ، كنوع خاص فذ من الانشاء الفكري .

ان عالم المصادفة هو عالم الواقع الذي سيتحقق ذات مرة ، وهو العالم الذي نعيشه بالتطلع اليه بحنين وشوق أو قلق ، وهو ايضاً ذاك العالم الذي نتأمل

فيه بسرور أو حزن . أما عالم العلل والنتائج فهو عالم المحُتَمل دائماً ، عالم الحقائق اللازمنية التي نعرفها بواسطة التشريح والتمييز ، والتي لا نستطيع أن نبلغها الا بواسطة العلم ، وهي بالواقع تنطبق على العلم .

أما ذاك الانسان الذي لا يستطيع ان يرى العالم الاول (عالم المصادفة)، العالم «ككوميديا إلهية [١]»، أو العالم كمسرحية من أجل إله، فانه لا يستطيع ان يرى أو يسمع سوى ضوضاء مصادفات لا مغزى لها او مفهوم ، ونحن نستعمل هنا الكلمة بأتفه ما لها من معنى . وهذه هي حال « كنت » وحال معظم ممنهجي الفكر غيره ، لكن الطراز المحترف العديم الذوق من البحث التاريخي بما فيه من جمع وترتيب معلومات مجردة ، فان مهارته ، هو ايضاً ، لا تتجاوز اعطاء «التصادفي» التافه العادي المألوف غلافاً وطابعاً إلاّ قليلاً .

فالبصيرة وحدها ، البصيرة القادرة على النفوذ الى الغيبي (الميتافيزيقي) تستطيع ان ترى في المعلومات رموزاً لما حدث ، وهكذا تتمكن من الارتفاع باحدى المصادفات فتجعل منها مصيراً . وإن ذاك الانسان الذي هو نفسه مصير (كنابليون) ليس بحاجة الى هذه البصيرة ، وذلك نظراً لما بين ذاته ، بوصفه واقعة ، وبين الوقائع الأخرى من تناغم ذي إيقاع ميتافيزيقي يعطي قراراته يقينها الشبيه بالحلم . وهذه هي البصيرة التي تنظم ميزة شكسبير وقوته . وحتى الآن لم يسبق لبحثنا او تأملنا أن لامسا الحقيقة القائلة بان شكسبير هو المؤلف المسرحي « للتصادفي » ، ومع ذلك فان «التصادفية» هي جوهر لب المأساة المسرحية الغربية التي هي نسخة طبق الاصل عن فكرة التاريخ الغربية ، والتي تعطينا المفتاح لفهم الزمان في هذا العالم الذي أساء « كنت » تركيبه الى هذا الحد البالغ . والحق أنه لأمر « تصادفي » أن يتخذ وضع « هملت » السياسي ، ومقتل الملك وقضية الخلافة، فقط ذاك الطبع والخلق ،طبع هملت وخلقه ضحية لها وفريسة . أو فلنأخذ

---

(١) يشير المؤلف الى كتاب دانتي المشهور — المترجم —

لنا « عطيل » مثلاً : فانه لأمر تصادفي أن يكون الانسان الذي يسدد إليه « إياجو » ضربته ، « إياجو » هذا المتشرد المألوف المبتذل الذي باستطاعة المرء أن يلتقطه من أي زقاق او شارع ، هو ذاك الانسان الذي يمتلك شخصه فقط هذه السيماء الخاصة . و « لير » (الملك لير) ! أهناك من شيء أكثر مصادفة من اتحاد مهابته الآمرة مع تلك العواطف الخطيرة المشؤومة ، مع إرث بناته لها ؟ ولم يدرك أحد حتى هذا اليوم مغزى الحقيقة القائلة بان شكسبير أخذ قصص مسرحياته كما عثر عليها ، وفي مجرد العثور عليها ، ملأها بقوة الضرورة الباطنية ،ولم يسمُ بها أبداً اكثر من هذا إلا في مسرحياته التي اقتبس مواضيعها من التاريخ الروماني.أما سبب عدم فهم حقيقة شكسبير هذه فانما يعود إلى أن الارادة لفهمه قد استهلكت طاقاتها في مجهودات يائسة توخت إدخال سببية خلقية عليها ، إدخال « لذلك » ، إدخال الترابط بين الاثم والكفارة . لكن كل هذا ليس بمصيب او مخطىء إذ أن هاتين الكلمتين (مصيب ، مخطىء ،) تنتميان إلى العالم كطبيعة وتشيران إلى أن هناك شيئاً سببياً قد صدر الحكم عليه (بل انما هو سطحي ضحل ، أي أنه يناقض بحث الشاعر العميق في ذاتية واقعة الرواية . والانسان وحده الذي يشعر بهذا قادر على الاعجاب بالسذاجة العظمى في مدخلي مسرحيتي « الملك لير » و « مكبث » . أما « هيبل » فهو النقيض الصحيح لشكسبير ، فهو يترك لمبدأ العلة والمعلول أن يدمر أعماق القصةفي مسرحيته . فخلق تصاميمه (Plots) التعسفي التجريدي والذي يحس به كل شحص حساً غريزياً ، ينبع من كون المنهاج السببي لاصطداماته الروحية متعارضاً والشعور المُحَرِّك تاريخياً بالعالم ، ويناقض المنطق الخاص بهذا الشعور ، المنطق المنافي تماماً للمنطق الآخر ، منطق السببية . فالاشخاص هنا (عند هيبل – المترجم) لا يعيشون بل انما يبرهنون بظهورهم على شيء ما ، والانسان يحس حينما يشاهدهم بانه في حضرة فهم عظيم ، وليس في حضرة حياة عميقة . وبدلاً من أن نحصل على المصادفة نحصل على مشكلة او معضلة .

وأبعد من ذلك ان هذا النوع الغربي من التصادفي هو غريب كل الغرابة

عن الشعور الكلاسيكي بالعالم ، وبذلك هو غريب عن مسرحياتـــه ايضاً . « فأنتيغون » لا تمتلك طبعاً تصادفياً كي تؤثر باي وجـــه من الوجوه ، على حظوظها ، وما حدث « لأوديبوس » (وهو مغاير لقسمة الملك لير) يمكن أن يحدث ايضاً لاي انسان آخر . هـذا هو « المصير » الكلاسيكي ، وهذه هي حاله ، وهو « القسمة » المألوفة لدى كل الجنس البشري ، والتي تؤثر في « الجسم » ولا تمت باية صلة إلى مصادفات الشخصية ، فعلى طراز التاريـخ الذي يكتب بصورة عادية ، وذلك اذا لم يضع نفسه في تنسيق المعلومات وترتيبها ، أن يقف عند التصادفي « السطحي » .. فهذا هو مصير كُـتّابـه الذين يبقون روحياً في حشوده . ففي أعين هؤلاء الكتاب تمـــتزج الطبيعة بالتاريخ في وحدة رخيصة ، وتصبح المصادفة أو الحادثة الطارئـــة ، أي Sa sacrée majesté le Hazard (صاحبة الجلالة المقدسة الصدفة) بالنسبة لانسان الحشود أسهل الاشياء في العالم على الفهم . فهو يستبدل المنطق السري للتاريخ ، هذا المنطق الذي لا يشعر به بالمنطق السببي الذي ينتظر فقط وراء المشهد ليخرج ويبرهن على نفسه . وإنه لمن المناسب تماماً أن يُلزم المطلـــع القصصي للتاريخ بان يكون ميدانـــاً لجميع الصيادين العلميين السببيين وجميع الروائيين وكتاب التصاميم ذوي الطابع المشترك . فكم من الحروب قد بدأت بسبب رغبة أحد رجال البلاط في ابعاد قائد من القواد عن جوار زوجته ! وكم من معارك كسبت وخسرت نتيجة لمصادفات سخيفة ! وعلى المرء أن يفكر فقط كيف كتب التاريخ الروماني في القرن الثـــامن عشر ، وكيف يكتب التاريخ الصيني هذا اليوم ! ولنتـــأمل في حادثة « الباي » [1] حينما ضرب القنصل بمروحته ؟ وفي مصادفات أخرى كهذه التي تنعش المشهـــد التاريخي بمنعشات الاوبرا الهزلية ودوافعها ؟

ألا يبدو موت غوستاف ادولف والاسكندر ملائمـــين لمؤلف مسرحي مُربك محير ، وموت هنيبال فاصلاً بسيطاً وتطفلاً مفاجئاً على التاريـــخ الكلاسيكي ؛ ومرور « نابليون » بالتاريخ كرواية تتخللها مفاجئات وانغام

(١) الحادثة المشهورة التي تذرعت بها فرنسا لاحتلال تونس . ـ المترجم ـ

حزينة (ميلودراما) ؟ ان أي انسان يفتش ويبحث عن الشكل الباطني للتاريخ في أي تتالٍ سببي لحوادثه التفصيلية المنظورة يجب دائما ، وذلك اذا ما كان صادقاً أمينا ، أن يجد مهزلة ذات تدافع ماجن وتعارض هازل . وإنني لأستطيع أن اتصور تماماً أن مشهد السكارى الثلاثة في مسرحية « انطونيوس وكليوبترا » (وهذا المشهد مُغفل تقريباً ، لكنه أشد المشاهد قوة في هذا العمل [المسرحية]الجبار وقد نشأ ونما من احتقار أميرالمسرحية التاريخية (شكسبير –المترجم) للنظرية الذرائعية Pragmatism فيالتاريخ . وذلك لان هذه هي نظرة التاريخ ، النظرة التي سادت دائماً وشجعتالطامحين من صغار القوم على التدخل في أموره . ولان العيون كانت مركزة على هذه النظرة ،وعلى تركيبها العقلي استطاع جان جاك روسو وكارل ماركس أن يقنعا نفسيهما بانه بمقدورهما أن يبدلا « مجرى العالم »بواسطة نظرية . وحتى ترجماتنا الاجتماعية أو الاقتصادية للتطورات السياسية والتي يحاول العمل التاريخي المعاصر أن يقيمها كذروة مثالية (رغماً من أن قالبها البيولوجي يدفع بنا الى الاشتباه بانها ذات أسس سببية النوع) لا تزال بالغة الضحالة والتفاهة . لقد كان نابليون يملك في لحظاته الاشد خطورة ، شعوراً بمنطق عميق للصيرورة ، وفي لحظات كهذه كان بمقدوره ان يتكهن بمدى ما هو نفسه مصير ، وبمدى ماله من مصير . ولقد قال :

« أحس بأنني مَسوق نحو نهاية لا أعرفها وحالما أبلغ هذه النهاية ، لن تكون هناك من ضرورة لوجودي ، وتكفي عندئذٍ ذرة واحدة لتدمرني . ولكن قبل أن يحين ذاك الوقت لن تستطيع كل قوى الجنس البشريأن تقوم بأي عمل حاسم ضدي . »

لقد تفوه نابليون بهذا القول في مطلع الحملة على روسيا ولا شك ان هذا القول ليس بقول الرجل الذرائعي . وفي هذه اللحظة من لحظات تأمله قد أظهر لنا بجلاء كيف ان منطق المصير قليل الحاجة قلة مذهلة الى فرص معينة ورجال افضل واوضاع احسن . ولنفترض أن نابليون نفسه بوصفه « رجلاً

عمليـــاً » قد خر صريعاً في معركة « مارينغو » فعندئذ فان ما كان يرمز اليه ويعنيه كان سيتحقق في شكل آخر . فاللحن اذا مـــا اوكل أمره الى مؤلف موسيقي عظيم ، فستهبط على هـــذا اللحن ثروة من التنويعات (Variations) ، كما ومن الممكن تحويل شكله الى الحد الذي يستأثر باهتمام السامع العادي البسيط دون أن نبدله (وهذا أمر مخالف تمامـــاً لتحويل الشكل) تبديلا أساسياً .

لقد حققت مرحلة الوحدة القومية الالمانية نفسها في شخص بسمارك ، في «حروب الحرية[1]» وفي حوادث ضخمة وأخرى لا أسماء لها تقريباً ، ولكن أي موضوع منها ، ولنستعمل اللغة الموسيقية ، كان بالامكان أن ينجز وفق أساليب أخرى .

فلقد كان من الممكن ان يطرد بسمارك من وظيفته في وقت مبكر ، وكان من الممكن أيضاً ان تخسر بروسيا معركة « ليبزغ » وكان من الممكن أخيراً ان يستعاض عن مجموعة حروب اعوام ١٨٦٤-١٨٦٦-١٨٧٠ بوقائع دبلوماسية او بين الاسر المالكة أو ثورية أو اقتصادية ومع ذلك فعلينا ألا ننسى ان التاريخ الغربي يتطلب نتيجة لضغط فيضه السيائي (وهذا مختلف عن اسلوبه السيائي، وذلك لان حتى التاريخ الهندي له هذا الاسلوب) مثلاً لهجة «كونتروبونتية» قوية (حروب او شخصيات عظيمة) في لحظاته الحاسمة .

ويقول بسمارك نفسه في مذكراته بانه كان بالامكان ان تحقق الوحـــدة القومية في ربيع عام ١٨٤٨ على نطاق أوسع من النطاق الذي تحققت وفقـه عام ١٨٧٠ ولكن سياسة (والاصح الذوق الشخصي) ملك بروسيا حالت دون هذا الأمر .

وهنا نقول مرة ثانية واعتماداً على ما أورده بسمارك بان انجاز هذا الموضوع كان سيمسي لا شك انجازاً جد مألوف وذلك لان خاتمتـــه (Coda)

(١) الحروب التي خاضتها المانيا مستهدفة من ورائها تحقيق وحدتها القومية . ـ المترجم ـ

أجاءت حرباً أم مفاوضات هي ضرورية إلزامية . زد على ذلك ، أن الوقائع اتخذت هذه الاشكال أم تلك ، فانها لا تستطيع أبـــداً أن تبدل الموضوع (وهو معنى المرحلة) . لقـد كان من المحتمل أن يموت « غوتيه » في شرخ الشباب لكن « فكرته » لا تموت معه. وكان من المحتمل ألا ترى المسرحيتان « فاوست » و « تاسو » النور ، لكنهما كانتا ستتقمصان مفهومـــاً عميقاً في غموضه ، حتى ولو كان يعوزهما شرح الشاعر وايضاحه .

لذلك اذا ما كان بالأمر التصادفي ان ينجز تاريخ الجنس البشري الارقى في شكل حضارات عظمى ، واذا ما كانت إحدى هـــذه الحضارات هي الحضارة التي استيقظت في اوروبا الغربية قرابة عام ألف ، لذلك فان هـذه الحضارة هي مرتبطة منذ لحظة يقظتها بميثاقها . ان في كل حقبة تاريخيـــة فيضاً غير محدود من الامكانات المفاجئة وغير المرتقبة للتحقق الذاتي في وقائع مفصلة ، لكنها الحقبة ذاتها هي ضرورية لان وحدة الحياة تكمن فيهـــا . وكون شكلها الباطني هو تماماً ما هو عليه ، انما يُحدد مقصدها الخاص المعين، فالتصادفيات الجديدة تستطيع ان تؤثر في اسلوب تطورها ، فتجعله عظيماً او تافهاً، يانعاً او محزناً . لكنها لا تستطيع ان تبدل تطورهـــا بالذات . فالحقيقة التي لا تدحض او تنقض ليست مجرد قضية خاصة بل انمـا هي نوع خاص . وهكذا فان لدينا في تاريخ الكون نوعاً من « نظام شمسي » لشمس تدور حولها كواكب ، ولدينا في تاريخ كوكبنا هـــذا النوع من « الحياة » بشبابه وشيخوخته ، بديمومته وتناسله وتكاثره . ولدينا في تاريخ الحياة هذا النوع من الانسانية [1] . ولدينا في مسرح العالم التاريخي هـــذا النوع من الحضارات العظمى الفردية . وهذه الحضارات ترتبط وثيق ارتباط بكواكبها الخاصة، وهي بذلك مشدودة الى التربة التي انبثقت منها طيلة ديمومة حياتها. لذلك فان طبيعَة فهم الاشخاص الحضاريين وطبيعة خبرتهم بالمصير هما أخيراً

(١) لاحظ ان شبنغلر هنا يفكر ايضاً بوجود حيوان وأجناس بشريـــة أخرى في انظمة شمسية اخرى . ـ المترجم ـ

طبيعتان نوعيتان ، ومنها اختلفت الوان الصورة بالنسبة لهذا او ذاك ، وما أقوله هنا ليس « بصحيح » ، بل انما هو ضرورة باطنية بالنسبة الى هذه الحضارة وبالنسبة الى طورها الزماني هذا . وإذا ما أقنعتك فليس سبب اقناعها لك يعود الى ان هناك « حقيقة » واحدة فقط ، بل انما يعود الى انني انتمي واياك الى الحقبة ذاتها .

ولهذا السبب لم تستطع النفس اليوقليدية للحضارة الكلاسيكية ان تختبر سوى وجودها الخاص مشدوداً كما وصفت الى مطالع الحاضر في شكل مصادفات من الطراز الكلاسيكي ، فاذا ما اعتبرت النفس الغربية المصادفة نظاماً اصغر من المصير ، فان النفس الكلاسيكية ترى عكس رأينا تماماً ، فالمصير هو في نظرها مصادفة تصبح ضخمة فسيحة ، وهذا هو المعنى كل المعنى للمفردات Fatum Ananke, Heimarmene . ولما كانت النفس الكلاسيكية لم تعش عيشاً أصيلاً التاريخ، لذلك فانها لا تملك شعوراً أصيلاً بمنطق المصير . فنحن يجب ألا تضل بنا الكلمات، فان أشهر آلهة الاغريق كانت الإلهة « Tyche » « تيتشي » والتي لم يستطع الاغريق ان يميزوا بينها وبين « أنانكا » تمييزاً عملياً . لكننا نحن نحس بالمصادفة وبالمصير بكل ما تستثير فينا المقابلة من قوة إحساس ، ونشعر بان كل ما هو أساسي في وجودنا يرتكز على موضوع هذه المقابلة (بين المصادفة والمصير).فتاريخنا هو تاريخ الارتباطات والروابط العظمى ، بينما ان التاريخ الكلاسيكي (بكامله وواقعه ، وليس فقط صورته المجردة التي نستطيع ان نحصل عليها من المؤرخ « هيرودوت مثلاً ») هو تاريخ القصص والروايات وسلاسل من التفاصيل التشكيلية . فطراز الحياة الكلاسيكية بصورة عامة ، وطراز كل حياة فردية داخله ، هما طرازان روائيان قصصيان ، وانني لاستعمل هذا الوصف بكل جد . فالجانب المدرك حساً من الحوادث يتكاثف في مصادفات شيطانية شاذة مناهضة للتاريخ ، وهو تنصل ودحض لكامل منطق الحدوث. فقصص المسرحيات الكلاسيكية المأسوية الكبرى، الواحدة منها وكلها تستنزف ذواتها في مصادفات تسخر من أي

معنى في هذا العالم ، وهي الدلالة الصحيحة على ما تفيد بهذه الكلمة (يخوض ...) ، بعكس منطق المصادفة الشكسبيري .

ولنتأمل في « أديبوس » مرة أخرى . ان جميع مـا حدث له كان كله عرضياً طارئاً لم يستلزم حدوثـه أي شيء ذاتي داخله ، وكان بالامكان ايضاً ان يحدث لاي انسان آخر غيره . وهـذا هو الشكل كل الشكل للاسطورة الكلاسيكية . ولنقارن النزعة الكلاسيكية بالضرورة (الملازمة لكامـل وجود الانسان والمحكومة من وجوده ، وعلاقة هذا الوجود بالزمان) المستقرة في « عطيل » ودنكي شوت ، وفيرتر . وهذه المقارنة تقودنا كما قلت سابقاً الى ادراك الفرق بين مسرحية الوضع والحال ، وبين مسرحية الطبع والخلق.

وهذا التعارض يكرر ذاته في التاريخ الأصيل؛ فكل حقبة غربية تعرض خلقاً وطبعاً وكل حقبة كلاسيكية تعرض فقط وضعاً وحالاً .

فبينما كانت حياة غوتيه حياة ملأهاالقضاء والقدر منطقاً ، كانت حيـاة يوليوس قيصر حياة ذات منطق تصادفي اسطوري ، وكان على شكسبير أن يحقنها بالمنطق . فنابليون ذو طبع فاجع ، أما السبياد فإنه قد تردى فيوضع مفجع . فالتنجيم الذي عرفته النفس الغربية ابتداءً من المرحلة القوطية حتى الباروكية ، (وقد سيطر التنجيم عليها مع انكارها لهذه الواقعة) كانمحاولة رمت من ورائها الى تمكين الانسانمنالسيطرة على كامل مجرى حياته مستقبلاً. فاستطلاع النجوم الفاوستي، وأحسن مثل على هذا النوع من التنجيم هواسلوب كبلر في استطلاعه لمستقبل « فلانشتاين » يستلزم اتجاهاً ثابتاً مليئاً بالمقاصد في الوجود الذي لا يزال من المتوجب تحقيقه . لكن « الاوراكل » الكلاسيكي كان دائمـاً يستشار في قضايا فردية ، وهـو لذلك الرمز الاصيل الى المصادفة واللحظة اللتين لا معنى لهما أو مفهوم . « والاوراكل » يتلقى دائماً الرأي المحدد واللامتتالي ، كعنصرين في مجرى العالم ، وكان ما ينطق بـه « الاوراكل » ينطبق تماماً على ذلك الشيء الذي كان يُكتب ويُختبر كتاريخ

في أثينا . فهل كان هنـــاك اغريقي واحـد يملك تصوراً لتطور تاريخي نحو هذا او ذاك الهدف ؟ ونحن أكان باستطاعتنا أن نتأمـل في التاريـخ او نصنعه لو لم نكن نمتلك مثل هذا التصور ؟

ونحن اذا ما قارنا بين مصيري أثينا وفرنسا في عهودهما المنطبقة بعضاً على بعض ، عقب تيموستكليس ولويس الرابع عشر، لا نستطيع الا ان نشعر بان اسلوب الشعور التاريخي واسلوب تحققه ، هما دائما اسلوب واحـد ، وبان المنطق في فرنسا كان آنذاك عرضة للطعن بينما أنـه كان في أثينا لا منطقا . ونحن نستطيع الآن أن نفهم المغزى النهائي لهذه الواقعة البارزة ، فالتاريخ هو تحقق لنفسما ، والاسلوب الذي يحكم التاريخ الذي يصنعه المرء هو ذات الاسلوب الذي يحكمه حينما يتأمل المرء فيه .

زد على ذلك ان الرياضي الكلاسيكي ينبذ رمز الفراغ اللانهائي ويطرحـه جانباً ولذلك فان التاريخ الكلاسيكي يحذو حذوه . وليس دون ما سبب ، ان مسرح الوجود الكلاسيكي اصغر المسارح واضيقها ، فالمدنية الفردية الـتي يعوزها الافق والمرئيات وذلك رغماً عن مرحلة غزوات الاسكندر ، هي تماماً كالمسرح « الاتيكي » تبتر الافق والمرئيات بجدارها الخلفي التافـه ، خلافاً للفاعلية البعيدة المدى لدبلوماسية مجلس الوزراء الغربي والعاصمة الغربية. وتماماً كما ان الاغريق والرومان لم يعرفوا (بمقتهم وبغضائهم للعلوم الفلكية الكلدانية) ولن يعترفوا باي كون [1] كونا واقعياً ، ما عدا ذلك الكون الذي يقـع في مطلع الاكوان ، وكما ان آلهتهم هي في اعماق ايمانهم آلهة نجوم وكواكب ، كذلك فان مارسموه وصوروه كان المطلع فقط. ونحن نجد ابداً في « كورينث » او أثينا او « سيكون » أي صورة لمنظر ريفي بافقه الجبلي وبغيومـه المنتشرة وبقراه النائية البعيدة ، فكل نوع من الرسم على الاواني والمزهريات

---

(١) هناك كون وهناك أكوان يجمعها الكون الكبير (Cosmos) — المترجم —

له الاجزاء ذاتها ، الاجزاء المطابقة للاحجام اليوقليدية المفككة ، ولها اكتفاؤها الذاتي الفني . وقد نُقش كل « كرنيش » او مجموعة من الافاريز نقشاً متسلسلاً لا نقشاً كونتربوينتياً (متعدد الاشكال والمناظر – المترجم). ولكن كانت خبرة الحياة آنذاك خبرة تقتصر بصورة دقيقة حازمة على مطلع الحياة فقط ، ولم يكن المصير « مجرى الحياة » بل انما كان شيئاً ما يعثر به الانسان فجأة . وعلى هذه الشاكلة أنتجت أثينا بفريسكو (التصوير على الحائط) بوليغنوتوس وبهندسة افلاطون مسرحية فاجعة (تراجيدي) قدرية، حيث القدر هو فيها تماماً ذاك القدر الذي نعيبه في مسرحية «عروس مسينا» « لشللر » . فالقسمة العمياء التي لا معنى لها اطلاقاً والتي تجسدت مثلا في عائلة « أتـْريْس » ساعدت النفس الكلاسيكية اللاتاريخية على كشف كامل مغزى عالمها الخاص .

– ٩ –

باستطاعتنا الآن ان نحدد ما نعنيه ببعض الامثلة التي وان كانت خطرة غير أنه يتوجب علينا الا تفتح في هذه المرحلة من كتابنا باب سوء الفهم على مصراعيه . فلنتصور مثلاً ان فرنسا بدلاً من اسبانيا هي التي قامت بمد يد العون الى خريستوفر كولومبوس ، وهذا امر كان بالواقع جد محتمل في فترة من الفترات التي سبقت انطلاق كولومبوس لاكتشاف العالم الجديد .

فلو ان فرنسيس الاول كان سيد اميركا ، لكان دون شك هو الذي استحصل لا شارل الخامس الاسباني على التاج الامبراطوري . لذلك فان المرحلة « الباروكية » ابتداءً من نهب روما حتى صلح واستفاليا ، والتي كانت في الواقع مرحلة اسبانية في الدين والفكر والفن والسياسة والطبائع ، كانت ستجدد باريس لا مدريد شكلها ، وكان تاريخ هذه المرحلة سيتضمن

بدلاً من الاسماء الاسبانية ، اسماء فيليب والبا وسيرفانتس وكالدرون فيلاسكيز اسماء شخصيات فرنسية عظيمة الذين ، اذا ما سمح لنا بالتعبير عن فكرة جد صعبة ، بقوا في رحم الغيب ولم يولدوا .

وكان طراز الكنيسة الذي حدد في تلك الحقبة تحديداً نهائيـــا على يد « ليولا » وعلى ايدي المؤتمرين في « ترانت » الذين سيطر عليهـــم « ليولا » سيطرة روحية واسعة ، وطراز السياسة الذي طبعته فنون الربابنة الاسبان الحربية ودبلوماسية الكرادلة الاسبان وروح « اسكوريال » المهذبة بطابعها ، والذي بقي معمولاً به حتى مؤتمر « فيينا » وبقيت مبادىء هذا الطراز حتى ما بعد بسمارك ، وكانت الهندسة المعمارية الباروكية ، وعصر التصوير الزيتي العظيم ومجتمعات المدن الكبرى الطقوسية والمهذبة ، اقول كانت لا شك ستقوم بعرض كل هذه الأمور وتمثيلها رؤوس أخرى عميقـــة الفكر من اشراف واكليريكيين وحروب اخرى غير حروب فيليب الثـاني وبلاط آخر غير بلاطه ، ومهندس معماري آخر غير «فيغنولا » لكن التصادفي اختار الشعار الاسباني شعاراً (للمرحلة المتأخرة من تاريخ الغرب ، الا أن المنطق الباطني لذلك العصر ، هذا المنطق الذي قدر له أن يجد اكتماله في الثورة الفرنسية العظمى (او في حدث آخر له محتواها) بقي صحيحاً سليماً . ولقد كان بالامكان ان تتمثل الثورة الفرنسية في شكل حادثة اخرى مختلفة ، حادثـة تقع في بلاد غير فرنسا ، في بريطانيا او ألمانيا مثلاً . لكن فكرتها (فكرة الثورة والتي سنأتي على ذكرها فيما بعد) كانت تمثل مرحلة الانتقال من الحضارة الى المدنية ، وتمثل انتصار المدينة العالميـــة الكبرى اللامتعضية على الريف المتعضى الذي كتب عليه أن يمسي روحياً منذ ذاك التاريخ « الاقاليم » وكل هذه الأمور كانت ضرورية وكانت لحظة حدوثهـا ضرورية ايضا . ولكي أصف لحظة كهذه سأعمد إلى استعمال كلمة (طالما شوه معناهـــا وأسيء استعمالها ككلمة مرادفة لكلمة مرحلة) حقبة .

ونحن عندما نقول أن حادثة ما تصنع حقبة فاننا نعني بان هذه الحادثة

تشير إلى منعطف ضروري وخطير في مجرى الحضارة . أما الحادثة التصادفية المجردة وهي تبلور شكل ما على السطح التاريخي ، فانه من الجائز لمصادفات أخرى مناسبة أن تمثلها ، لكن الحقبة التاريخيـــة ضرورية ومعينة مسبقاً . ولذلك فان من الجلي الواضح أن مسألة ما إذا كانت حادثة ما تقع في مجرى الحضارة ، يجب أن تعتبر وتصنف كحقبة ، أم يجب أن تعتبر وتصنف كحدث (حادثة هامة Ebisode) فان هذا الأمر تقرره الأفكار المصيرية والتصادفات التي يحمل بها الحدث ، ولذلك فهو ايضاً يتعلق بفكرتهـــا في الفاجع (Tragic) بوصفه حقبيـــاً (نسبة الى حقبة) [كما هي الحال في الغرب] أو بوصفه حدثياً (نسبة الى حدث) [كما هي الحال في العـــالم الكلاسيكي] .

ونحن نستطيـع أبعد من ذلك أن نميز بين المجهول ذاتـاً (impersonal) والمغفل والمعلوم ذاتاً (personal) من الحقبات التاريخية وذلك اعتماداً على ما لهذه الحقبات من طراز سيمائي في صورة التاريخ . ونحن ندرج مع المصادفات التي هي من الدرجة الاولى ، العظام من الناس الذين وهبوا قوة اشتقاقية ، ضخمة كتلك ، حيث تجسد مصير الالاف ، مصير شعوب ومصير أجيال في المصائر الخاصة بمثل هؤلاء العظام من البشر . لكننا نستطيـع في الوقت ذاته أن نميز بين المغامر والرجل النـــاجح من جهة وهذان يفتقران الى العظمة الباطنية (كدانتون وروبسبيير) وبين بطل التاريخ من جهة أخرى وذلك بواسطة الحقيقة القائلة بان مصير بطل التاريخ يعرض مميزات المصير العـــام وخصائصه . فقد تدوي بعض أسماء بين اليعاقبة ، لكن اليعاقبة مجتمعين لا أفراد معينين منهم ، كانوا الطراز الذي سيطر على الزمان ، لذلك كان الجزء الاول من حقبة الثورة غفلاً تماماً ، بينما كان الجزء الثاني منها « نابليونيا » أي ذاتياً في أرفع درجة من سلم الذاتية . ولقد تمكنت القوة الجبـــارة لهذه الظاهرة أن تنجز خلال سنين قليلة ، ما استلزم الحقبة الكلاسيكية المطابقة لها ، هذه الحقبة المائعة المعدومة الثقـة بنفسها ، مجهودات عشرات الاعوام

(٣٨٦ – ٣٢٢) من أعمال النسف كي تحقق ما حققته الحقبة المماثلة لهـا ، حقبة الثورة الفرنسية . إن في جوهر كل الحضارات حقيقة تقول بان في مستهل كل مرحلة تتوفر الامكانات ذاتها وأن الضرورة تنجز تحقق ذاتها إما في أشكال أشخاص (الاسكندر ، ديوكلتيان ، محمد ، لوثر ، نابليون) وإما في أحداث مغفلة من التوقيع تقريبـاً (الحرب البلوبونية ، وحرب الثلاثين عاماً ، وحرب الخلافة الاسبانية) أو غير ذلك ، في تطور ضعيف مبهم غير واضح (فترات الديادوتشي والهكسوس وخـلو سدة العرش في المانيا) .

أما إذا سأل سائل : أي من هـذه الأشكال هو أقرب الى التحقق من غيره في فترة زمنية معينة ؟

فانني أجيب : إنه الشكل الذي تأثر مسبقاً بالاسلوب التاريخي للحضارة المعنية ولذلك تأثر أيضاً باسلوبها « الفاجع » (Tragic) .

إن الاسلوب الفاجع في حياة نابليون ، (هذا الاسلوب الذي لا يزال ينتظر شاعراً عظيماً ليكتشفه ويدركه ويصوغ له قالباً) يتمثل في أنه وهو (نابليون) الذي ارتفع إلى الوجود المؤثر الفاعل نتيجة لجهاده ضد السياسة البريطانية والروح البريطانية التي مثلتها تلك السياسة اوضح تمثيل ، هـذه الروح التي اكتملت وأمست روح القارة الاوروبية نتيجة لصراع نابليون ضدها بالذات ، وأصبح لها من القوة المقنعة بقناع سُمي « بالشعوب المحررة » ما يكفي للتغلب عليه وإرساله إلى جزيرة القديسة هيلانه ليموت فيها ، أقول لم يكن نابليون هو الذي بعث الحيـاة في مبدأ التوسع ، فهـذا المبـدأ ولد وترعرع وشب في بيئة كرومويل البيورتانية (المطهرة) ودفع بالأمبراطورية الاستعمارية الى مجالات الوجود . ونتيجة لمـا بثه ذهنا جان جاك روسو وميرابو خريجي المدرسة الفلسفية الانكليزية في جيوش الثورة ، هذه الجيوش التي اتخذت من العقائد الفلسفية الانكليزية منابع لقوى انطلاقها ، فان هذه الجيوش اتخذت من مبدأ التوسع عقب معركة « فالمي » عقيدة ونازعاً

لم يستطلع حقيقتها آنذاك إلا غوتيه . فلم يكن نابليون هو الذي شكل الفكرة ، (فكرة مبدأ التوسع - المترجم) بل إنما كانت تلك الفكرة هي التي شكلت نابليون وخلقته ، لذلك عندما تبوأ سدة العرش الامبراطوري كان ملزماً بان يتابعها وأن يندفع بها ضد القوة الوحيدة ، أي انكلترا ، التي كانت أهدافها هي أهداف نابليون ذاتها . لقد بنى أمبراطوريته بالدماء الفرنسية لكنه جاء بناؤه لها وفق الطراز الانكليزي .

لقد تم في لندن ثانية ، بنـاء نظرية « المدنية الاوروبية » ، (الهيلنية الغربية) على أيدي جون لوك و « وشفتسبري » و « صموئيل كلارك » ، وفوق هؤلاء جميعاً ، « بنتام » وقد قام « بايل » و « فولتير » و « روسو » بحمل هذه النظرية الى باريس . وهكذا باسم هذه « الـ » بريطانيا البرلمانية وباسم أخلاقية تجارتها ، وباسم صحافتها خاضت الجيوش النابليونية غمرات معارك « فالمي » و « مارينغو » و « يينا » و « سمولنسك » و « وليبزغ » وكانت الروح البريطانية في كل هذه المعارك هي التي أنزلت الهزيمة بحضارة الغرب الفرنسية . فالقنصل الأول بونابرت ، لم يكن أبداً يقصد ضم اوروبا الغربية إلى فرنسا ، لقد كان هدفه الاساسي (ولنذكر فكرة الاسكندر المتجلية في مطلع كل مدنية !) أن يحل أمبراطورية استعمارية فرنسية محل الامبراطورية الاستعمارية البريطانية ، وبذلك كانت ستكون الارجحية في سيادة ميادين الحضارة الغربية لفرنسا ، وكانت هذه السيادة ستقوم على أسس لا يمكن اقتحامها عملياً، وكانت ستكون لفرنسا امبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها ، لكنها امبراطورية كانت ستدار بعد كل هذا ، من باريس رغماً عن كولمبوس وفيليب، وكانت ستنظم كوحدة عسكرية اقتصادية لا وحدة اكليريكية فروسية الى هذا الحد كان سيبلغ مصير نابليون به . لكن صلح باريس عام ١٧٦٣ كان قد بت في هذه القضية منذ زمن ضد فرنسا ، لذلك انحلت عرى زمان مشاريع نابليون العظيمة وتفتتت الى مصادفات تافهة . ففي عكا قامت السفن الحربية البريطانية بانزال

بضعة مدافع في وقت الحاجة المسيسة إليها . ومن ثم أطلت لحظة برأسها ثانية ، وأطلت قبيل توقيع صلح « أميان » ، وذلك عندما كان كامل حوض نهر المسيسبي لا يزال رصيداً من أرصدته ، وكان لا يزال وثيق الاتصال بقبائل « الماراتا » الهندية التي كانت تقاوم تقدم الجحافل البريطانية ، ولكن مرة أخرى وقت حادثة[1] بحرية طفيفة جعلته يتخلى عن كامل المشروع الذي أعده بعناية وحذر . وأخيراً عندما أصبح البحر الادرياتكي ، نتيجة لاحتلاله لدالماتسيا وكورفو وكامل ايطاليا ، بحيرة فرنسية ، وكان في الوقت ذاته مشروع ارسال حملة عسكرية أخرى. الى الشرق لا يزال يداعب مخيلته ، إذ كان حينذاك يفاوض شاه ايران لاشراكه معه في حملة يوجهها الى الهند ، عندئذٍ تدخلت نزوات القيصر الروسي اسكندر لتفسد عليه كل خططه الآنفة الذكر . والحق ان اسكندر هذا كان ، فيا مضى على ذلك من وقت ، مستعداً لمعاضدة نابليون في مشروعه ، ولا شك في أنه لو عاضده وسانده لكان مشروع نابليون لغزو الهند قد تكلل بالنجاح. ولم يخط نابليون الخطوة التي جعلته إنساناً لا لزوم للحياة به او ضرورة ، إلا بعد أن فشل في جميع ما اختار من اشكال اتحادات اوروبية استثنائية ، تضم المانيا واسبانيا، وهكذا دواليك ، وذلك كاجراء اقصى في معركته ضد بريطانيا ، وبهذا يكون نابليون قد استثار ضد نفسه افكاره الثورية الانكليزية الخاصة ، هذه الافكار بالذات التي كان هو عربتها واداتها .

وقد يحدث أحياناً ان تقوم الروح الاسبانية ، وأخرى الانكليزية أو الفرنسية بتخطيط النظام الاستعماري المشتمل على العالم بتحقيق قيام ولايات متحدة اوروبية بواسطة نابليون بوصفه مؤسساً لنظام ملكي عسكري شعبي ،

---

(١) يشير شبنغلر بهذه الحادثة الى الرحلة البحرية التي كانت تنوي القيام بها عام ١٨٠٣ تشكيلة صغيرة من سفن الاسطول الفرنسي تحت امرة الاميرال « لينوس » الى « بولدي شيري ». وقد اعترضت هذه التشكيلة تشكيلة بريطانية صغيرة ، فصدرت الاوامر الى الاميرال « لينوس » بالانسحاب الى ميناء « موريتيوس » . — المترجم —

شبيه بتحقق دولة « الديادوتشي » على يدي قيصر واقعي، وصيرورة مثل هذه الدولة نظاماً اقتصادياً للقرن الحادي والعشرين ، وهو أيضاً نسخة طبق الاصل عن الامبراطورية الرومانية .

ان هذه الأمور جميعاً هي أمور تصادفية غير أنها على كل حال موجودة في صورة التاريخ . لكن انتصارات نابليون والهزائم التي نزلت به (وهي كلها تخفي دائماً في جوهرها انتصار بريطانيا وانتصار المدنية على الحضارة) ومهابته الامبراطورية وسقوطه و « الشعب العظيم » وتحرير ايطاليا تحريراً روائياً (وهو تحرير لا تختلف حاله في عام ١٧٩٦ عن حاله عام ١٨٥٩ اذ انه كان في جوهره بمثابة استبدال زي سياسي بزي آخر لشعب غدا منذ طويل زمن شعباً تافهاً) وتدمير الآثار الغوطية في الامبراطورية الرومانية الالمانية ، كل هذه الأمور هي مجرد ظاهرات سطح يزحف وراءها المنطق العظيم للتاريخ الأصيل غير المنظور . ولقد كان وفق هذا المنطق ان الغرب عندما أنجز حضارته ذات الشكل الفرنسي في شكل النظام البائد (ancien régime) اختتمها بالمدنية الانكليزية . وأرى ان الرموز الكلاسيكية المعاصرة [١] لرموز أحداث : اقتحام الباستيل ومعارك «فالمي» و « اوسترليتز » و « ووترلو » وانبعاث بروسيا تتمثل في الوقائع التاريخية الكلاسيكية التالية :

« كيرونيا » و « غوغاميلا » (اربيلا) وغزوة الاسكندر الاكبر للهند وانتصار الرومان في معركة « سنتينوم [٢] » .

(١) شرحنا فيما تقدم ما يعني شبنغلر بمفهوم « المعاصرة » واعود هنا لاكرر ان شبنغلر لا يعني المعاصرة الزمنية كما هو واضح ومعلوم بل انما يعني المماثلة في آثار المحتوى ويرى ان العصور المتماثلة في آثار محتواها هي عصور « معاصرة » حتى ولو باعدت بينها حقبات طويلة من القرون . - المترجم -

(٢) في عام ٢٩٥ قبل المسيح انزل الرومان الهزيمة الحاسمة في معركة « سنتينوم » بعشيرة السمنيت (Samnit) وكانت هذه العشيرة تستهدف السيطرة على ايطاليا . وتنتمي«السمنيت» الى شعب السابين (Sabine) الذي كان يقطن جبال الابنين . - المترجم -

والآن يتضح لنا انه ليس النصر في الحروب وليس السلام في الكوارث السياسية (والحروب والكوارث هي المادة الرئيسية لابحاثنا التاريخية) هما جوهر الصراع ، كما وانه ليس ابداً السلام هو الهدف للثورة .

- ١٠ -

إن أي إنسان يتشرب هذه الفِكَر (جمع فكرة) لن يجد أية صعوبة في فهم كيف أن مبدأ السببية يؤثر تأثيراً مُميتاً في مقدرة المرء على اختبار التاريخ اختباراً أصيلاً ، وخاصة عندما يكتسب مبدأ السببية شكله المتخشب في ذلك الظرف « المتأخر » من ظروف الحضارة والذي هو ظرف خاص بهذا المبدأ وموقوف عليه ويمكنه من أن يستبد بصورة التاريخ ويتجبر عليها .

ولقد صاغ « كنت » ، ببالغ حكمة ، من مبدأ السببية شكلا ضروريا للمعرفة ، ونحن لا نستطيع أن نؤكد دائماً ، مراراً وتكراراً ، أن هذا يعني الاشارة الى فهم الانسان لبيئته بواسطة العقل حصراً . ولكن بينما نرى أن كلمة « ضروري » قد قـُبلَ بها بسرعة كافية ، نرى في الوقت ذاته أنه قد تـُغوضي عن أن حصر تطبيق هذا المبدأ في ميدان واحد ، مفرد ، من ميادين المعرفة ، هو تماماً الأمر الذي يمنع تطبيقه على اختبار التاريخ الحي والتأمل فيه . فالمعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة هما في جوهريهما أمران لا يمكن أن يقارن بينهما إطلاقاً ، ومع ذلك فان كامل القرن التاسع عشر قد خاض بحوراً من الألم والعذاب كي يُلغي الحد الذي يفصل بين المعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة ، لصالح المعرفة بالطبيعة . وكلما ازدادت محاولة الناس للتفكير تفكيراً تاريخياً ، يزداد نسيانهم للحقيقة القائلة بان عليهم الا يفكروا داخل هذا الميدان. ففي فرضهم لهذا المبدأ المتخشب للعلاقة الفراغية المناهضة

للزماني ، علاقة العلة والمعلول ، على شيء ما حي ، يشوهون وجه الصيرورة المنظور بخطوط تركيب صورة الطبيعة الفيزيائية ، ويروضونه لبيئتهم الخاصة ذات النهج السببي في تفكيرها ، بيئة المدينة الكبرى المتأخرة زمناً . وهم لا يعون السخافة الاساسية في علم سعى الى فهم صيرورة عضوية بواسطة إساءة فهمها ، فاعتبرها آلة الشيء في الصير . فليس النهار سبباً لليل ، وليس الشباب سبباً للشيخوخة ، وليست الزهرة سبباً للثمرة .

ان لكل شيء ندركه ادراكاً عقلياً سبباً ، وان لكل شيء نعيشه عيشاً عضوياً بيقين باطني ماضياً ، فهذا الشيء يتعرف على القضية التي هي محتملة بصورة عامة والتي لها شكل باطني ثابت محدد ، وهذا الشكل هو الشكل ذاته اينما وحينما وكيفما تكرر حدوثه . أما الشيء الاول (المدرك عقلا) فانما يتعرف على الحادثة التي تحدث فقط مرة واحدة ولن تتكرر أبداً . ووفقاً لما اوردت فإننا عندما نستحوذ على شيء ما في هذا العالم استحواذاً واعياً ونقدياً ، او سيمائياً وقسرياً فعندئذ نستخلص استنتاجاً من الخبرة التقنية او الخبرة الحية ونربط بالخبرة الاولى سبباً لا زمان له في الفراغ أو نربط بالخبرة الثانية اتجاهاً يقود من الأمس الى اليوم الى الغد .

لكن روح مدننا الكبرى ترفض أن تذعن للاكراه والقسر . فهي لما كانت مُحاصَرَة بتقنية الآلة التي خلقتها بنفسها في أخطر سر من أسرار الطبيعة المباغتة ، في « القانون » لذلك فان تلك الروح تسعى لاقتحام التاريخ « تقنياً » ، « نظرياً » ، و « عملياً » « فالفائدة » و «الملاءمة» هما الكلمتان المتشاكلتان اللتان ترددهما تلك الروح في كل مناسبة . فالمفهوم المادي للتاريخ الذي تحكمه قوانين الطبيعة السببية يقود إلى جعل مثل الفائدةالعليا «كالتنوير» والانسانية ، « والسلام العالمي » أهدافاً لتاريخ العالم ، أهدافاً تُبلغ بواسطة « زحف التقدم » . لكن الشعور بالمصير قد مات داخل مخططات الشيخوخة الحضارية هذه ، وماتت معه تلك الشجاعة الفتية المقدامة التي تضغط ضغطاً متواصلاً بنكران ذات وعظمة مستقبل كي تلائم حُكماً مظلماً وقراراً قائماً .

وذلك لأن للشباب وحده مستقبلاً والشباب هو المستقبل ، هـــذا المرادف الغامض للزمان الاتجاهي وللمصير . فالمصير أبدي الشباب، أزلي الصبـا . إن ذاك الذي يستعيض عن المصير بمجرد سلسلة من العلل والمعلولات فانه يرى حتى في الشيء ما ،الذي لم يتحقق بعد ، افتقاراً الى الاتجاه . اما ذاك الذي يعيش متجهاً نحو شيء ما في فيض اسمى من الاشياء ، فانه لن يحتاج ليشغل نفسه بالاهداف والمقدرات وذلك لأنه يُحس بانه هو نفسه المعنى لمـــا سيحدث ، وهذا هو الايمان بالبرج (بالنجم) وهو الايمان الذي لم يتخلَّ أبداً عن قيصر او نابليون أو أي فاعل عظيم من طراز آخر غير هذين .

وهذا هو الذي يكمن ، فتياً رغم كآبته ، أعمق مـا يكمن في كل طفولة وقبيـــلة وأمة وحضارة ، وهو الذي يمتد فوق تأريخهـــا لرجال عمل ورؤيا ، الذين هم ابديو الشباب مهما اشتعلت رؤوسهم شيباً ، وهم اكثر شباباً حتى من أشد اولئك الفتيان الذين يتطلعون دائماً الى نفعية لا ينتهي لهـــا زمان .

ويكشف الشعور ذو المغزى ، في محيط العالم الحاضر آتياً ، عن نفسه في ابكر ايام الطفولة ، وذلك عندما يكون هذا الشعور لا يزال فقط اشخاصا وأشياء أقرب البيئات الموجودة جوهراً . ثم يتطور بواسطة خبرة صامتة غير واعية الى صورة مُدرَكة مفهومة ، وهذه الصورة تشتمل على التعبير العام عن كامل الحضارة كما هي موجودة في تلك المرحلة المعنية . ولا يستطيع ان يترجم هذه الصورة الا القاضي الحاذق والبحاثة العميق في التاريخ . وعنـد هذه النقطة يُطل التمييز برأسه ، التمييز بين انطباع الحاضر الفوري ، وبين صورة الماضي التي تتبدى فقط داخل الروح ، او بكلمات اخرى ، يتضـــح الفرق بين العالم كحدوث ، وبين العالم كتاريخ . ويستهوي الاول عين الرجل الفعال (رجل الدولة والقائد العسكري) أما الثاني فيستأثر برجل التـأمل (المؤرخ والشاعر) . ويغوص المرء في الاول ليعمل او يتألم عمليـاً ، اما التقويم التاريخي المتسلسل (Chronology) هذا الرمز العظيم لماضٍ لا ينقض

أو يقلب ، فانما يستأثر بالثاني (العالم كتاريخ) . اننـــا نتطلع الى الوراء ونعيش ما امامنا متجهين بابصارنا نحو ما لا يُرى ، ولكن خبرتنا التقنيـــة حتى في الطفولة ، سرعان ما تدخل في صورة عناصر ، المُرتقب حدوثـــه مرة واحدة فقط . وهي صورة لطبيعة منظمة لا تخضع للواقعة السيمائية، بل إنما تخضع للحساب . فنحن ندرك « رئيساً للعبة » كذاتية ، ثم نتخذ منـــه فوراً مادة للبحث ، ونرى وميض برق كخطر ، وبعدها نراه كإفراغ شحنة كهربائية . وهذا الثاني وهو التصميم المتحجر للعالم يتجه فيما بعد ليطغى أكثر فاكثر على الاول في المدينة العالميـــة الكبرى ، « فتُمَكْنَن » (تجعـــل ميكانيكية) صورة الماضي ويُجعل منها صورة مادية حيث يستخلص منهـــا مجموعة من القواعد السببية للماضي والحاضر ، فنصبح نؤمن بالقوانين التاريخية وبفهمنا العقلي لها .

ومع ذلك فان العلوم هي دائماً علوم طبيعية ، فالمعرفة السببيـــة والخبرة التقنية تشيران فقط الى الصير الى الممتد الى المُدرَك ، وحال الحياة بالنسبة الى التاريخ ، هي تماماً كحال المعرفة بالنسبة الى الطبيعة ، اي حال المعرفة بالنسبة الى العالم المحسوس كما هو مفهوم بوصفه عنصراً يُعالج كما يُعالـــج في الفراغ (Space) ويُخضع الى قوانين العلة والمعلول . اذن هل هناك اطلاقاً علم تاريخ ؟ ونحن كي نجيب على هذا السؤال يتوجب علينا ان نتذكر ان هناك في كل صورة شخصية للعالم ، وهي تقارب قليلاً او كثيراً الصورة المثاليـــة ، يوجد شيء ما من الطبيعة وشيء آخر من التاريخ . فلا توجد هنـــاك من طبيعة بلا عيش ولا يوجد تاريخ بلا تناغمات سببية ، وذلك بالرغم من انـــه يكون داخل ميدان الطبيعة، لتجربتين متماثلتين وفقاً للقانون نتيجتان متماثلتان ومع ذلك فان كل تجربة منهما هي حادثة تاريخية تمتلك تأريخاً (Date) ولا تتكرر ثانية . وداخل ذلك من التاريخ ، فان تآريخ (Dates) المـــاضي ومعلوماته (التقاويم التاريخية والاحصاءات والاسمـــاء والاشكال) تشكل غشاءً متخشباً ، «فالوقائع هي وقائع» حتى ولو كنا لا نشعر بها او نكترث

لها ، وكل شيء ما عداها هو صورة ، نظرية ، في كل من الميـــدان الاول والثاني (العالم كطبيعة ، والعالم كتاريخ) .

لكن التاريخ في حد ذاته هو شرط الكينونة « في المركز » في البؤرة ، لذلك فان كل ما هو مادي هو مجرد عضد لهذا الشرط ، بيـــنما ان الهدف الحقيقي في الطبيعة هو كسب كل ما هو مادي، وما النظرية سوى خادم لهذه الغاية . لذلك فلا يوجد علم تاريخ ، بل انما يوجد علم مساعد للتاريخ يؤكد ما كان وما حدث . فالمعلومات بذاتها هي دائماً رموز بالنسبة الى المطل التاريخي، اما البحث العلمي فهو عكس ذلك ، إذ انه علم وعـــلم فقط ، وهو ينطلق نتيجة لأصله وقصده التقنيين ، للبحث عن معلومات وقوانـــين من الطراز السبي ولا يسعى ابداً الى غير ذلك ، وفي اللحظة التي يركز فيها ناظريه على شيء آخر يصبح ميتافيزيقا ، اي شيئاً ما يقع وراء العلم وبسبب هذا الواقع فقط تختلف المعلومات التاريخية عن المعلومات الطبيعية فالأخيرة تكرر نفسها بصورة دائمة اما الاولى فلا ، والاخيرة هي حقائق اما الاولى فهي وقائـع . ومهما بدا من وثيق ترابط بين التصادفيات والسببيات في صورة الحياة اليومية فان كلاً منها ينتمي في الاساس الى عالم يختلف عن عالم الآخر ، ولما كان من الامور التي لا يناقش فيها ان نسبة ضحالة صورة انسان ما للعالم تعادل نسبة سيادة التصادفيات الصريحة على تلك الصورة ، لذلك فانـه ايضاً لما لا يقبل الجدل ان نسبة تفاهة التاريخ المكتوب تتساوى ونسبة ما يجعل المؤرخ من إقامة الارتباطات الوقائعية هدفاً له . وكلما ازداد الانسان عمقـــاً في عيشه للتاريخ يزداد ازوراراً عن الانطباعات السببية ، ويزداد ثقة بتفاهتها المطلقة. واذا ما نظر القارىء بعين الفاحص المختبر الى كتـابات « غوتيه » في العلوم الطبيعية فانه لا شك سيذهل حينما يبصر كيفية شرح « الطبيعة الحية » دون أن يكون بحـــاجة الى قواعد وقوانين ، ودون الاستعانة تقريباً باي اثر من آثار السببية للايضاح والتبيان . فالزمان بالنسبة الى غوتيه ليس مسافة بل انما هو شعور ، زد على ذلك ان اعمق الاشياء وآخرها هو محرم تحريمـــاً

واقعياً على العالم العادي الذي يُشرح ويحس .

لكن التاريخ ، خلافاً للعلم ، يرى في قوة الخبرة [1] (الزمان كشعور) ضرورة لازمة له . وهكذا تبرر صحة التناقض القائل بانه كلما ابتعد البحث التاريخي عن العلم الحقيقي ، فان ذلك هو افضل للتاريخ وأحسن .

وإننا نلجأ الى الجدول البياني التالي للايضاح مرة ثانية .

النفس ←	**العالم** ←
الحياة ، الاتجاه	الامتداد
خبرة المصير	المعرفة السببية
الفريد في نوعه	المحتمل دائماً
الحقيقة	الواقعة
الحصافة السيمائية (الغريزة)	النقد المنهاجي (العقل)
↓	↓
الوعي كخادم للوجود	الوعي كسيد للوجود
صورة العالم للتاريخ	صورة العالم للطبيعة
خبرة الحياة	المناهج العلمية
صورة الماضي	الدين . العلوم الطبيعية
التأمل الانشائي	النظري : الخرافة والعقيدة . الفرضية
(المؤرخ ، كاتب المسرحية الفاجعة)	العملي : الطقس الديني . التقنية
بحث المصير	
الاتجاه داخل المستقبل	
العمل الانشائي	
(رجل الدولة)	
ليكون مصيراً	

---

(١) استعملنا « الخبرة » لنعبر عن معرفة الشعور غير المقيد بالحس،فالشعور كما يرى شبنغلر يتسامى فوق الحس ، لان الحس مادي الادراك بينما ان الشعور وجداني اليقين .
– المترجم –

هل من الجائز لنا ان نعين أية مجموعة من مجموعات الوقائع الاجتماعية ، او الدينية او الفيزيولوجية او الاخلاقية سبباً لمجموعة من وقائع أخرى ؟ طبعاً وتأكيداً ! بهذا قد تجيب مدرسة التاريخ العقلانية ، واكثر منها مدرسة علم الاجتماع الحديث . وهاتان المدرستان قد تقرران قائلتين ان هذا هو ما نفهمه من ادراكنا للتاريخ وتعميقنا لمعرفتنا بـــه . ولكن ، في الحقيقة ، يرافق الانسان « المتمدن » دائماً افتراض مضر يكمن وراء قصده العقلاني ، وبدون هذا القصد يصبح العالم في نظره لا معنى له او مفهوم . وهناك شيء مـــا مضحك بالأحرى في حريته المبالغة في لاعلميتها والتي يبيحها لنفسه في اختياره لعلله واسبابه الاساسية . فأحدهم قد يختار هذه المجموعة من الوقائع كعلـل اساسية وغيره قد يختار تلك (وهذا نبع لا ينضب له معين من الجـــدل) وجميعهم يملأون انجازاتهم بايضاحات وشروح مزعومـة ، مستندة على دعائم من العلوم الطبيعية، لمجرى « التاريخ » . ولقد قدم لنا شللر التعبير الكلاسيكي لهذا النهج في أحد توافهه الخالدة ، في قصيدته التي قرر فيها ان نشاطات العالم يحافظ عليها بواسطة الجوع والحب ، زد على ذلك ان القرن التاسع عشر المنطلق من العقلانية الى المادية قد جعـــل قرار شللر ذاك ناموساً كنسياً . وجعل من مذهب النفعية قمة وذروة ، وعلى مذبح هذا المذهب ضحى داروين باسم عصره بنظرية غوتيه في الطبيعة ، وتسللت الميكانيكا مراوغة مخادعـــة تحت ستار الفيزيولوجيا لتحل محل المنطق العضوي لحقائق الحياة . فمبادىء الوراثة والتكيف والانتقاء الطبيعي هي جميعاً علـــل واسباب نفعية ذات مضامين ميكانيكية صرفة ، كما واستعيض عن النواميس التاريخية بحركـــة طبيعية في « الفراغ » . (ولكن هل هناك اية عمليات تاريخية او روحية او عمليات حياة من أي نوع كان ؟ وهل « لحركات » تاريخية مثلا كحركة النهضة او حركة التنوير اية علاقة او اي ارتباط بالتصور العلمي للحركة ؟) فكلمة « عملية » قد استأصلت المصير وألقت القنـــاع عن سر الصيرورة ،

وهوذا لم يعد هناك أي تركيب تراجيدي لأحداث العالم بل انما حل محله تركيب ميكانيكي محكم مدقق . ووفقاً لهذا فان المؤرخ « المضبوط » قد أعرب عن فرضيته القائلة بان صورة التاريخ الماثلة أمام اعيننا هي سياق « اوضاع » و « حالات » ذات طراز ميكانيكي ، وان هذه الصورة تذعن للتحليل العقلاني كما تذعن تجربة فيزيائية أو رد فعل كيمائي لمثل هذا التحليل ، وانه نتيجة لذلك أصبح بالامكان التجميع بين العلل والاسباب والطرائق والمواضيع في منهاج مدرك على السطح المنظور . وهكذا يصبح كل شيء بسيطاً بساطة مذهلة ، فيفترض في المرء ان يقبل اذا ما قدم اليه مراقب علمي ضحل (وذلك فيما يتعلق بشخصيته وصورته للعالم) .

فان النظرية العلمية تنطلق عندئذ سريعاً الى ميدان الوجود . وهكذا يصبح الجوع والحب سببين ميكانيكيين من عملية ميكانيكية في « حياة الشعوب » .

وتصبح المشاكل الاقتصادية ومشاكل الجنس (وكلا هذين النوعين ينتميان الى الوجود « الفيزيائي » أو الوجود الكيمائي (الشعبي لا بل الواسع الشعبية) مواضيع واضحة للتاريخ النفعي ، ولذلك فهي تكون ايضاً مواد مفيدة للتراجيدي المنطبقة على ذاك النوع من التاريخ ، وذلك لأن الدراما الاجتماعية ترافق بالضرورة المعالجة المادية للتاريخ ، وهكذا تمسي قرابات الاختيار (Wahlverwandtschaften) التي كانت مصيراً في ارفع درجات مفهوم المصير « سيدة من البحر » « لإبسن » أي لا شيء اكثر من مشكلة جنسية . إن إبسن وكل الشعراء العقلانيين يبنون ، (ويبنون إبتداءً من اولى عللهم إلى آخر معاليلهم) لكنهم لا يغنون أو ينشدون . ولقد صارع « هيبل » صراعاً قاسياً للتغلب على هذا العنصر النثري المجرد في طبعه الذي كان يتغلب عليه النقد اكثر من الوجدان ، كي يصبح شاعراً مثله بالذات (أي غوتيه) ولهذا السبب كرس كل مجهوداته « اللاغوتيه » كي يبعث حياة واتجاهاً في الحوادث . لكن بعث الحياة والاتجاه عند « هيبل » ، كما هو عند إبسن ؛

لا يعني سوى محاولة صياغة التراجيدي صياغة سببية ، فلقد شرّح وأعاد التشريح ، وبدل في شكل وأعاد في تبديل شكل قصته حتى جعل منها منهاجاً يثبت إحدى القضايا ويبرهن عليها . فلنتأمل في معالجتة لقصة « جوديت » فلو أن شكسبير تناول مثل هذه القضية بالعلاج لتركها على حالها ولاستنشق عطر سر عالمي في الفتنة السمائية للمغامرة المجردة . لكن تحذير غوتيه القائل :

أرجوكم لا تفتشوا عن أي شيء وراء الظاهرات ، فهي بنفسها تعليم « Sie selbst sind die lehre »

أقول لكن تحذير غوتيه هذا لم يفهمه قرن ماركس وداروين . فلقد كانت فكرة محاولة قراءة المصير في كتاب الماضي ، وفكرة عرض مصير غير مزيف بوصفه تراجيديا ، فكرتين بعيدتين كل البعد عن أذهان ابناء ذاك القرن . وفي كلا الميدانين وضع المذهب النفعي نصب عينيه هدفاً يختلف تماماً عن الأمرين السابقي الذكر .

فلقد دفع بالاشكال الى الوجود ، ولم يكن وجودها هو المستهدف ، بل انما كان يتوخى منها أن تبرهن على شيء ما . وعولجت « قضايا » العصر ، وحُلت المشاكل الاجتماعية حلّاً مناسباً ، وأصبح المسرح ، ككتاب التاريخ، وسيلة الى غاية ، وجعلت الداروينية ، بالرغم من جهلها بما تفعل ، البيولوجيا عميقة الأثر في السياسة ، فعلى شكل ما أو آخر ، كانت تحدث اضطرابات ديمقراطية داخل الجبلة الأولى (Protoplasm) ، وكان صراع دودة المطر من أجل البقاء درساً مفيداً للحيوانات من ذوات الساقين .

ومع هذا كله فان مؤرخينا قد فشلوا في تعلم الدرس الذي كان يمكن لانضج ما لدينا من علوم ولاشدها صرامة واعني الفيزياء أن تلقنهم إياه ، ألا وهو درس الفطنة والحصافة ، ونحن حتى اذا ما أذعنا لمنهاجهم السببي فان

سطحيتهم في تطبيقه عدوان يثير الاشمئزاز والسخط . فهذا المنهاج خالٍ من الانضباط الفكري ومن البصيرة الثاقبة ناهيك عن الشك الملازم لمعالجتنا للنظريات الفيزيائية ، وذلك لأن موقف الفيزيائي من ذراته والكتروناته وتياراته ومجالات قوته ، ومن الأثير والكتلة ، بعيد كل البعد عن الايمان الساذج للانسان العادي ، ويقين الموِّحد المادي(Monist)[1] بهذه الاشياء. فتلك هي صور يخضعها الفيزيائي للصلات التجريدية لمعادلاته التفاضلية حيث يكسو أرقاماً تقع ما وراء الظاهرات ، واذا ما سمح لنفس بحرية معينة في الاختيار بين نظريات متعددة ، فانما يقوم بمثل هذا العمل لا محاولة منه للعثور فيها على أية واقعة ، بل رغبة منه في العثور على الأشارة التقليدية » . (Conventional sign)

فهو يعرف أيضاً بأنه فوق وأرفع من درايته بالتركيب التقني للعالم المحيط به ، وبأن كل ما يمكن انجازه بواسطة هذه العملية (وهي العملية الوحيدة المنتشرة للبحث العلمي) توجد ترجمة رمزية، لا أكثر ، لهذه الدراية التي هي بالتأكيد ليست « معرفة »[2] بما لهذه الكلمة من مفهوم واسع لدى العامة . وذلك لأنه لما كانت صورة الطبيعة قد خلقها العقل وهي نسخة عنه « وخِدن أناه » (Alter - ego) في ميدان الممتد ، لذلك فان من يعرف الطبيعة ، يعرف نفسه .

وإذا ما كانت الفيزياء هي أنضج العلوم ، فان البيولوجيا المكلفة باستكشاف صورة الحياة العضوية هي أضعف العلوم منهاجاً ومحتوى . ولا يستطيع أحد أن يصور ماهية حقيقة البحث التاريخي بوصفه بحثاً سيمائياً مجرداً افضل مما صوره غوتية في مجرى دراساته للطبيعة . فنحن نراه يبحث في علم المعادن ، وفجأة ترى نظراته تتلاحم متناسبة بعضاً مع بعض ويجتمع

---

(١) «Monisim» مذهب يقول بان هناك نوعاً واحداً من الجوهر فقط ، أو حقيقة نهائية واحدة تتمثل في الذهن أو المادة . وان الحقيقة هي كل عضوي واحد لا يملك أية أجزاء مستقلة .

(٢) لاحظ الفرق بين المعرفةوالدراية : Acquaintance

في خلاصة لتاريخ الارض ، حيث يشير صُوّانه المحبوب تقريباً الى نفس ما يشير إليه ما ادعوه بالانساني الاول (Proto human) في تاريخ الانسان . وهو يبحث في نباتات معروفة مشهورة ، وفي ظاهرات التطور الاولية ، فاذا بالشكل الأصيل لتاريخ وجود كل النبات يكشف عن نفسه ، ثم يتقدم في ابحاثه فيصل الى تلك الافكار الاستثنائية في عمقها عن انعطافات النبات من حلزونية وعمودية ، هذه الانعطافات التي لم تفهم حتى الآن زد على ذلك أن دراساته للعظام المبنية في كاملها على التأمل في الحياة ، تقوده إلى اكتشاف العظمة ما بين فكي الانسان وإلى النظرة القائلة بان تركيب جمجمة الحيوانات ذات الفقرات قد نمت وتطورت من ستفقرات . واننا لا نجد في كل دراساته هذه أية كلمة عن السببية فهو كان يشعر بضرورة المصير تماماً كما عبر عنها في : Orphische Urworte إذ قال :

« هكذا يجب ان تكون ، فانت لا تستطيع ان تنجو من نفسك وهذا ما قالته العرّافات اولاً ثم الانبياء ولن يستطيع الزمان او القوة ان تعطب الشكل المطبوع المتوجب على الحي نفسه ان يفضه » .

لقد كان يجد لذة في دراسة كيمياء النجوم المجردة وفي الجانب الرياضي من الملاحظات الفيزيائية وخاصة في الفيسيلوجيا (علم وظائف الاعضاء الحية) أما مؤرخو الطبيعة العظام فلم يستأثروا باهتمامه إلا قليلاً جداً ، وذلك لانهم كانوا ينتمون الى الميدان المنهاجي وكانوا يشغلون أنفسهم بالتعليم التجريبي للصير ، للميت والمتخشب. وهذا هو السر في جدليته المناهضة لجدلية نيوتن ، وهنا يتوجب علينا ان نقر بأن كلاً من نيوتن وغوتيه كانا على صواب ، إذ كان الاول يمتلك « معرفة » بعملية الطبيعة المنتظمة في ميدان الالوان الميتة ، بينما كان اختبار غوتيه للالوان اختبار فنان، اختبار شعور وجداني حساس ، وبهذا يتجلى أمامنا العالمان في تعارضهما الصريح ، ولذلك يتوجب علينا ان نقرر العناصر الجوهرية لهذا التعارض تقريراً دقيقاً صارماً .

ان التاريخ يحمل طابع الحقيقة المفردة التي لا تتكرر ، اما الطبيعة فانما

تحمل طابع المحتمل حدوثه دائماً . فطالما انا امعن النظر في صورة العالم المحيط بي كي ارى أياً من القوانين يجب أن يحقق نفسه بغض النظر عما اذا كان سيحدث، او عما اذا كان قد يحدث تحققه ، (وأعني بغض النظر عن الزمان) فعندئذ اكون اعمل داخل ميدان العلم الاصيل ، وذلك لان ضرورة القانون الطبيعي (ولا توجد هناك قوانين اخرى) هي ضرورة مطلقة في لا ماديتها ، أأمست هذه الضرورة ضرورة يتكرر ظهورها حتى اللا نهاية ، او لا تظهر ابداً ، اي انها مستقلة عن المصير . فهناك الآلاف من التراكيب الكيميائية التي لا تنتج مطلقاً، لكنها قابلة للعرض دائماً. ولذلك فانها موجودة بالنسبة الى سماء الكون الدائر . فالمنهاج يتألف من حقائق اما التاريخ فيستند الى وقائع ، والوقائع تتبع الواحدة الاخرى ، اما الحقائق فان الواحدة منها تنشأ عن الاخرى ، وهذا هو الفرق بين « متى » وبين « كيف » . فكون البرق قد شع وميضاً هو واقعة ويمكن ان يشار الى الواقع بالسبابة ودون التفوه بكلمة واحدة ، اما اذا قال قائل : « عندما يكون هناك برق يكون رعدٌ ايضاً » فهــذا القول يتعارض تماماً والقول الاول ، اذ ان التبليغ به يستلزم مسنداً ومسنداً اليه او جملة . اما الخبرة المُعايشة فقد تكون خرساء بكماء ، بينما ان الكلمات وحدها هي الطريق الى المعرفة المنهاجية . ويقول نيتشه في احدى صفحات كتبه : « ان ذاك الذي لا يملك تاريخاً هو وحده قابــل للتعريف » لكن التاريخ هو صيرورة حاضرة تتجه الى المستقبل وتتطلع وراءها في الماضي . اما الطبيعة فتقف خارج كل زمان ، وطابعهــا هو الامتداد ، وهي لا تملك صفة اتجاهية ، لذلك فان للطبيعة ضرورة رياضية ، وللتاريــخ ضرورة تراجيدية . ولكن كلا العالمين ، عالم التأمل والامعان وعالم القبول والتسليم هما داخل واقعة الوجود اليقظ متلاحمان متشابكان تلاحم السدى واللحمة في قماش « برابانت » المزركش . فكل قانون بمتناول الفهم إطلاقاً ، يجب أن يكون قد اكتشفته فطرة مصير في تاريخ ذهن أحد الناس ، أي انــه يجب ان يكون قد وجد مرة داخل الحياة الاختبارية ، زد على ذلك ان كل مصير يتبدى في احدى البزات المحسوسة ، في اشخاص اعمال ، مناظر واشارات

تمارس بواسطتها قوانين الطبيعة نشاطها . ان الحياة البدائية تذعن للوحـــدة الشيطانية للحتمي المشؤوم ، وتكون صورة العالم « المبكرة » داخـــل وعي الحضارة الناضجة على خلاف دائم والصورة المتأخرة للعالم ، ويذعن الشعور التراجيدي في الشخص « المتمدن » للذهن « الممكنن » (جعله ميكانيكياً). ويقف التاريخ والطبيعة داخل ذواتنا وجهاً لوجه ، كما تقف الحياة والموت ، وكما يقف الزمان اللامتناهي في صيرورته والفراغ المستمر في صيره. وتصطرع الصيرورة والصير داخل الوعي بغية السيطرة على صورة العالم ، وترى ارفع اشكال كل منها وأنضجها (وهي اشكال ممكنة فقط بالنسبة الى الحضارات العظمى) مثلاً في التعارض بين افلاطون وارسطو داخل النفس الكلاسيكية وفي التناقض بين غوتيه وكنت داخل النفس الغربية ، بين سماء العالم المجرد التي تتأمل فيها نفس طفل خالد في طفولته وبين المنهاج المدرك بواسطة عقل شيخ خالد في شيخوخته .

- ١٢ -

فيما تقدم ، أرى اذن آخر فرض عظيم للفلسفة الغربيـــة ، وهو الفرض الوحيد المتبقي من مخزون الحكمة الهرمة للحضارة الفاوستيـــة ، وهو المسألة المعينة مسبقاً ، كما يبدو ، لقرون خلت من تطورنا الروحي . فليس هناك من حضارة حرة في اختيار درب فكرها وسلوكه ؛ ولكن ، هنـــا ، وللمرة الاولى ، تستطيع احدى الحضارات ان ترى مسبقاً الطريق التي اختارها لها المصير . وانني لأرى امام عيني ، ببصيرة الرؤيا ، نشوء بحث تاريخي من ارفع طراز ، من طراز لم يعرف حتى الآن له مثيلاً ، وهو طراز أصيل في غربيته وغريب بالضرورة عن النفس الكلاسيكية وعن كل نفس أخرى غيرهـــا ، طراز سيمائي مدرك لكل الوجود ، ومورفولوجية صيرورة لكامل الانسانية التي تندفع قدماً نحو أرقى الفكر وآخرها ، وواجب يلزمنـــا بالنفوذ الى

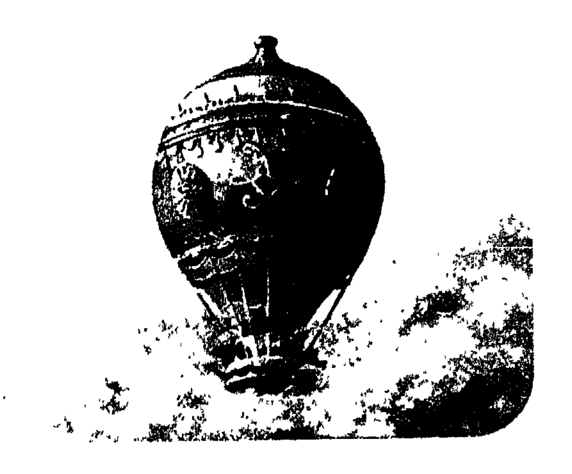
الشعور بالعالم ، وليس فقط شعور نفسنا الخاص بالعالم ، بل انمـــا شعور كل النفوس ، مهما كانت أجناسها ، هذه النفوس التي احتوت على امكانات ضخمة وعبرت عنها في ميدان الواقعة كحضارات عظمى .

ان هذه النظرة الفلسفية والتي نستحقها نحن وحدنا ، ووحـــدنا فقط ، بسبب ما نملك من رياضيات تحليلية وموسيقى كونترابونتية وتصوير يستند الى المرئيات وبمالها من مدى بصري يجعلها تتسامى بعيداً بعيداً فوق المنهـاج والمنهاجي . اقول ان هذه النظرة الفلسفية تستلزم عين فنان ، فنان يستطيع أن يشعر بكل البيئة المدركة المحسوسة ويذيبها في لا نهاية عميقة من الترابطات الغامضة ، هكذا كان يشعر « دانتي » وكذلك غوتيه .

فأن نستخلص من غشاء حدوث العالم دورة الفية من اعوام تاريخ حضارة عضوي ذاتية وشخصاً ، وأن ندرك ظروف أعمق اعماق روحانيته ، هكذا يجب أن يكون الهدف . وكما أن المرء ينفذ ببصيرتـــه من ملامح صورة رمبراندت وأساريرها أو من تمثال نصفي لقيصر إلى الاعماق ، كذلك فان الفن الجديد سيتأمل ويفهم الخطوط الخطيرة العظمى في محيا إحدى الحضارة بوصفها أسمى فردية إنسانية ؛ أما أن يحاول المرء أن يترجم الحضارة ترجمة شاعر أو نبي ، مفكر أو فاتح ، فهذا العمل بالطبع ليس بجديد ، لكن أن يحاول الغوص الى اعماق نفس إحـدى الحضارات (كلاسيكية مصرية ، أو عربية) إلى عمق تستطيع معه نفسه أن تمتص كلية مـــا عُبر عنه بواسطة رجال واوضاع معينة وبواسطة دين ونظام ديني وطراز ونزعـــة وفكر وعادات ، وأن تجعل النفس هذه كلها جزءاً من حياة صاحبها ، فان هذا الأمر والحق لاسلوب اختبار للحياة جديد . إن كل مرحـــلة وكل شخصية عظيمة وكل لاهوت ، وان المدن واللغات والشعوب والفنون ، (وباختصار إن كل ما وُجد وكل ما سيوجد) هي مميزات سيمائيـــة ذات مفاهيم رمزية رفيعة ، وهي التي ستجعل مهمة نوع جديد من العارفين بالبشر ، أن يترجموها

فالقصائد والمعارك وايزيس وسيبيل [١] (Cybele) والمهرجانات والقداديس الرومانية الكاثوليكية ، والأواتين والعاب المجالدين ، والدراويش والدارونيون والسكك الحديدية والطرق الرومانية ، «والتقدم » والنرفانا ، والصحافة والعبودية الجماعية ، والنقد (Money) والآله ، كل هذه ، سواءً بسواء ، إشارات ورموز في صورة العالم للماضي التي تعرضها النفس على نفسها والتي ستترجمها . « كل ما هو ماض » [٢] هو مجرد رمز .

وهناك حلول ونظرات شاملة لم تطرق ميدان الخيال بعد تنتظر من يكشف سرها ، وسيسلط النور على القضايا المظلمة الكامنة وراء الرعب والحنين ، هذين الاحساسين اللذين هما أعمق ما للشعور الانساني البدائي من أحاسيس ، واللذين كستهما إرادة المعرفة ، بأزياء « معضلات » الزمان والضرورة والفراغ والحب والموت والعلل الاولى . إن هناك موسيقى رائعة في أجواء الكرات ترغب وتريد أن تُسمع والتي ستسمعها القلة من أرواحنا الأعمق ، وستصبح الفلسفة السمائية لحدوث العالم آخر الفلسفات الفاوستية .



(١) « سيبيل » الإلهة العظيمة للطبيعة لدى سكان الاناضول الغابرين . — المترجم —

(٢) مطلع خاتمة الجزء الثاني من « فاوست » — المترجم —

الفصل الخامس

الكون الكبير

رمزية صورة العالم ومعضلة الفراغ

ان تصور تاريخ العالم تصوراً من طراز رمزي ، يجعل مثل هذا التصور يمتد وفقاً لذلك في الفكرة الاوسع لرمزية كاملة الشمول . فالبحث التاريخي وفق المفهوم الذي افترضناه في كتابنا ، عليه فقط ان يبحث في صورة الماضي الحي فيما مضى وان يقرر شكلها الباطني ومنطقها ، أما فكرتها في المصير فانها تشكل الحد الاقصى الذي يمكن للبحث التاريخي ان ينفذ اليه . ولكن مثل هذا البحث، مهما حاول التوجيه الجديد ان يجعله مدركاً مفهوماً، فانه لا يستطيع أن يكون أكثر من ُهتّامة (شظية) وأساس لمعالجة اوسع بعداً . ويوازي هذا البحث لدينا البحث الطبيعي الذي لا يزال بحثاً ُهتاميا كالبحث التاريخي ، ومقيداً بمناهجه السببي الخاص للارتباطات والصلات . ولكن لا تستطيع الحركة التراجيدية ولا الحركة التقنية (وذلك إذا ما ميزنا بهذين الوصفين للحركة القواعد الخاصة بكل مما قد عاش ومما قد عُرف) أن تستنزفا الحي نفسه ، فنحن نعرف ونعيش مَعاً عندما نكون مستيقظين، لكننا بالاضافة الى ذلك نعيش حينما يكون العقل نائماً والحواس تغط في

سبات عميق . وبالرغم من أن الليل قد يطبق جفني كل عين ، إلا أن الدم لا ينام ، فنحن نتحرك داخل المتحرك(وهكذا نحاول أخيراً أن نشير بواسطة كلمة مستعارة من العلم الى ما لا يعبر عنه والذي نشعر به في ساعات النوم بيقين باطني) . ولكن في الوجود اليقظ تبدو كلمة « هنا » وكلمة « هناك » ثنائية لا يمكن الفصل بين عنصريهما . فكل حافز خاص بأحد الناس يشكل تعبيرا ، وكل حافز غريب عن المرء يشكل انطباعاً . وهكذا فان كل شيء نعيه وندركه بواسطة شكل مهما كان نوعه (أكان « النفس » و « العالم » ، الحياة والواقعة ، التاريخ والطبيعة ، القانون والشعور ، المصير أو الله ،الماضي والمستقبل ، او الحاضر والابدية) أقول أن لكل شيء معنى اعمق بعداً ، ومغزى نهائياً ، أما الوسيلة الواحدة والوحيدة فقط التي نستطيع أن نجعل بواسطتها اللامُدرَك مُدرَكا ، فهي تتمثل في الميتافيزيقا التي تعتبر أن لكل شيء مهما كان شكله او نوعه ، فحوى كرمز .

إن الرموز إشارات محسوسة وهي إشارات نهائية غير قابلة للتجزئة ، وهي فوق كل ذلك انطباعات غير مطلوبة وذات معنى مُعرف محدد . فرمزٌ ما هو ميزة لواقعة ما ، لدى الشخص المستيقظ بحسه معنى فوري باطني أكيد ، وهي غير قابلة للتبليغ بها بواسطة العقل . فايضاح زخرف دوري أو عربي أو روماني مبكرين ، واشكال الاكواخ والعائلات والمعاملة والعادة والطقس الديني ، ومطلع وهيئة ومشية وسحنة انسان ما او كامل طبقات وشعوب واجناس بشرية ، واشكال مؤصلة وبيئة الانسان والحيوان، وفوق كل هذا لغة الطبيعة الصامتة بما فيها من أحراج ومراعٍ وقطعان وغيوم ونجوم وضياء قمر وزوابع رعدية وازدهار وانحلال وقرب وبعد ، كل هذه هي انطباع كنائي (رمزي) عما فوقنا من كون ، انطباع لاولئك المطلعين والقادرين معاً على الاصغاء الى هذه اللغة . وعكس هذا تماماً هو الفهم المتجانس الذي ينشىء العائلة ، الطبقة ، العشيرة ، أو أخيراً الحضارة من الانسانية العامة ويُجَمّعها على ما ذكرت من شاكلات .

إذن فيجب علينا ألا ّ نشغل أنفسنا هنا بما هو : العالم ، بل إنما علينا أن نهتم بما يعنيه العالم بالنسبة الى الكائن الذي ُيغلفه ، فنحن عندما نستيقظ يمتد فوراً شيء ما بين « هنا وهناك » ونحن نعيش ألـ « هنا » كشيء ما خاص بنا ، أما الـ « هناك » فانما نختبره كشيء ما غريب عنا ، فهنـــاك ثنائية توجدها النفس وأخرى يوجدها العالم كقطبين للواقعة . ويوجد داخل ثنائية العالم توتر ندركه سبباً كأشياء وملكات ، ويوجد ايضاً فيهـــا حوافز نحس بأنها هي التي تجعل الكائنات المماثلة لنا تماماً فاعلة ناشطة ، ولكن يوجد فيها أكثر من هذا شيء ما يستأصل الثنائية ويطرحهـا جانباً . فالواقعة (وهي العالم في علاقته بالنفس) هي بالنسبة الى كل فرد الايعاز النفسي للمُو َّجه فوق ميدان الممتد ، أي أنه الخاص يتملى نفسه في مرآة الغريب ، لذلك فانواقعة الفرد تعني نفسه ايضاً . وبهذا يقوم عمل إبداعي غير واع معــاً بنزع جسر الرمز الممتد بين الـ « هنا » والـ « هناك » الحيتين ، (وذلك لانني لست أنا الذي أحقق الممكن بل انما الممكن هو الذي يحقق ذاته بواسطتي) وهكذا يخرج ، فجأة وبالضرورة ، وكاملاً ، العالم الى الوجود من مجموع العنـــاصر العالقة بالذاكرة والمتلقاة ، ككائن فرد يدرك العالم ، لذلك يوجد لكل فرد عالم مفرد . ولهذا فهناك عدد من العوالم يعادل عدد الكائنات اليقظة ، وعدد مجموعات من الكائنات المتشابهة في حياتها وفي شعورها . أمـا العالم الخارجي المفترض أنه مفرد ومستقل،والذي يؤمن كل امرىءٍ بانه مألوف للجميع، فانما هو في حقيقته خبرة كل شخص بوجوده الخاص ، وهي خبرة أبدية الجـــدة فريدة في حدوثها ولا تتكرر أبداً .

وتقود سلاسل من الدرجات ابتداءً من جــذر الوجدان الطفولي الغامض حيث ينتفي وجود عالم صريح بالنسبة الى نفس ما ، أو بالنسبة الى نفس تعي ذاتها داخل عالم ما ، أقول تقود هذه السلاسل من الدرجات الى حـــالات مركزة تركيزاً فكرياً رفيعاً ، حالات لا يستطيعها غير أبناء من مدنيـــات مكتملة النضوج . وهذا التدرج هو في الوقت ذاته امتداد للرمزية من المرحلة

التي يكون فيها لجميع الاشياء معنى ومغزى شامـلان ، الى المرحلة التي تُميز فيها الاشارات المعينة والمنفصلة .

إنني لست فقط منفعلا وعالم مليء بالمعاني المظلمة انفعال الطفل او الحالم والفنان ، أو الانفعال الذي أختبره عندما أكون مستيقظاً وفي وضع يجردني من منتهى شدة الفكر والعمل ، (وهذا الوضع الذي هو أقل ندرة مما هو مُفترض حتى في وعي المفكر الحقيقي ورجل العمل) بل إنني أهب ، دائماً، وبصورة مستمرة ، وطيلة ما تعتبر حياتي متيقظة ، ما هو خارج-ذاتي كل محتوى ذاتي ، ابتداءً من الانطباعات نصف الحالمة عن التئام العالم وملاصقته لي ، وانتهاءً بالعالم المتخشب، عالم القوانين السببية التي يغطيها الرقم ويقيدها . وحتى ميدان الرقم المجرد لا ينقصه الرمزي ، وذلك لاننا نجد ذاك الفكر المثقف المُصَفّى يحقن إشارات كالمثلث والدائرة والرقمين ٧ و ١٢ ، بمعانٍ لا يمكن التبليغ بها .

إن الواقعة بوصفها المجموع الكلي لكل الرموز في علاقتها بنفس كل إنسان ونفسه ، هي فكرة الكون الكبير . ولا يُحرَم أي شيء من ملكة كونه ذا مغزى ومعنى ، فكل ما هو موجود يشع بالرمز ، ابتداءً من الظاهرات الجسدية كالمحيا والشكل والسحنة (وهذه ايضاً تنطبق على الافراد والطبقات والشعوب المتماثلة) وانتهاءً باشكال المعرفة والرياضيات والفيزياء المفترض أن لها صحة كونية خالدة . فكل شيء ينطق بلسان جوهر نفس واحدة وواحدة فقط . وتنشأ ، في الوقت ذاته ، لعوالم الافراد هذه ، كما عيشت واختبرت من اشخاص ينتمون إلى حضارة واحدة ، او جماعة روحية واحدة، رابطة مشتركة تربط بينها ، وبنسبة ارتفاع او انخفاض درجة هذه الرابطة المشتركة يُعين تفاوت الوجدانات والأحاسيس والأفكار في مقدرتها على التبليغ ، أي إمكان جعل ما أبدعه كل إنسان بنفسه لنفسه وفق طراز وجوده الخاص به وأبدعه بواسطة وسائل تعبير كاللغة أو الفن أو الدين ، أقول جعل هذه الابداعات واضحة صريحة بواسطة نغم كلمة أو معادلات

أو إشارات تكون هي نفسها رموزا . إن درجة الرابطة المشتركة بين عالم إنسان ما وعالم إنسان آخر ، هي التي تعين الحد الاقصى الذي يصبح الفهم إذا ما تجاوزه خداع ذات .

وبالتأكيد فاننا لا نستطيع أن نفهم النفس الهندية أو المصرية إلا فهما جد ناقص وذلك كما تتبدى هذه النفس من خلال اشخاصها وعاداتها وآلهتها ولاهوتها وكلمات الجذر عندها وفكرها ومبانيها واعمالها . أما اليونان ، وما كانوا عليه من لا تاريخية ، فانهم لم يستطيعوا حتى أن يخمنوا جوهر الارواح الغريبة عنهم ، ولنتأمل في السذاجة التي تعودوا بواسطتها أن يعاودوا اكتشاف آلهتهم الخاصة وحضارتهم في تلك الشعوب الغريبة عنهم . ولكن نحن ايضاً لا نختلف في هذا الأمر عن اليونان ، فالترجمتان الشائعتان لكلمتي « آتمان »[1] Atman « وتاو »[2] Tao ، وهما كلمتان صاغها فلاسفة أغراب عنا ، تلتزمان شعورنا الخاص بالعالم ، وهذا الشعور الذي يجعل لكلمتينا المكافئتين معنى صلاحها كقواعد لتعبير نفس غريب عنا . ونحن ايضاً نوضح ، بصورة مشابهة لهذه طبائع صور صينية ومصرية مبكرة ، وفقاً لخبرتنا الخاصة بالحياة . ونحن في كلا هذين العملين نخدع انفسنا . أما القول بأن هناك روائع فنيــة لكل الحضارات لا تزال تعيش بالنسبة إلينا ، (ونحن نصفها بالخلود) فان هذا القول هو وهم آخر مماثل لذاك . وقد حافظ هذا الوهم على وجوده بسبب إجماع الاراء الذي يجعلنا نفهم الانجاز الغريب عنا وفق المفهوم المناسب لنا . وخير مثال على نزعتا هذه هو ما كان لجماعة « لاوكون » من أثر في فن النحت في عصر النهضة ، ولسنيكا من تأثير في الدراما الفرنسية « المكلسكة » (التي تعتمد القواعد الكلاسيكية منهاجاً لها) .

---

(١) Atman : كلمة هندية تعني مبدأ الحياة ، النفس، او جوهر الفرد، او الأنا الكونية .

(٢) Tao : دين وفلسفة صينيان ، أسسهما لاوتسي (٦٠٤ – ٥٣١) وكانت تعاليمهما تقول بمطابقة الفرد والنظام الكوني ، وتنادي ببساطه التنظيمين الاجتماعي والسياسي .

– المترجم –

- ٢ -

كما كانت الرموز هي أشياء قد تحققت ، لذلك فانها تدخل في ميدان الممتد ، وهي صير وليست صيرورة (مع أنها قد تمثل الصيرورة) ولذلك فهي محددة تحديداً صارماً وخاضعة لقوانين الفراغ ، ولهذا السبب لا توجد إلا رموز فراغية وحتى الاشكال الباطنية للموسيقى ، كما سنرى فيما بعد ، لا تستثنى من هذا القرار . لكن الامتداد هو طابع حقيقة «الوعي اليقظ»، وهذا الوعي يشكل جانباً واحداً فقط من وجود الفرد وهو ملتزم التزاماً وثيقاً بمصائر ذاك الوجود ، لذلك فان كل ميزة من مزايا الوعي اليقظ الواقعي ، أكانت هذه الميزة شعوراً او فهماً ، تصبح في اللحظة التي ندري بها ، ماضياً قد مضى .

ونحن لا نستطيع ان نتأمل إلا في الانطباعات ، وجملتنا المأثورة هي « فكر في الأمر » ، لكن ذاك الذي يعتبر ماضياً بالنسبة الى حياة الحيوانات الحسية ، هو ُمضِيٌّ وعابر بالنسبة إلى فهم الانسان المقيد بقيود الكلمة .. وذاك الذي يحدث هو بداهة عابر ، لان الحدوث لا ُيرد أو ُينقض ، ولكن كل نوع ذا مغزى هو ايضاً عابر زائل . ولنقتفِ مصير العمود ابتداءً من هيكل الضريح المصري ، حيث كانت تنتظم فيه الاعمدة صفوفاً صفوفاً كي تدل على درب المسافر ، ومروراً بالاروقة « الدورية » حيث كان هيكل البناء يجمع بينها ، فالصرح العربي المبكر حيث كانت تعضد داخل الصرح ، الى واجهات أبنية عصر النهضة حيث كانت الاعمدة بمثابة عناصر تجاهد لترتفع بالدعامة والاساس . وهكذا نرى أن المغزى القديم لا يعود ثانية أو يتكرر ، فالذي دخل ميدان الامتداد قد بدأ وانتهى فوراً . لذلك فان هناك علاقة عميقة ، علاقة أُحِسَّ بها في وقت مبكر ، تربط بين الفراغ والموت . إن الانسان هو الكائن الوحيد الذي يعرف الموت ، أما غيره من الكائنات الأخرى فانها تهرم وهي ذات وعي جد ملتزم باللحظة التي هي

فيها حيث يجب ان تبدو اللحظة في نظرها خلوداً . وهذه الكائنات تحيا ، ولكن حياتها كحيـــاة الاطفال في سنيهم الاولى ، الاطفال الذين لا تزال المسيحية تعتبرهم حتى الآن « أبرياء » ، فهم لا يعرفون أي شيء عن الحياة، وهم يموتون ويرون الموت دون أن يعرفوا بأي أمر عنه . لذلك فان الانسان ذا الوعي المكتمل في يقظته ، الانسان السديد ، الانسان الذي حرر عادة باللغة فهمه من الاتكال على البصر ، يتملكُ (بالاضافة الى الاحساس) تصوراً عن الزوال ، أي ذاكرة عن الماضي كماضٍ ، وقناعة اختباريـــة بحتميته ، فنحن الزمان ، ولكننا نمتلك ايضاً صورة للتاريخ ، وفي هذه الصورة يرتسم الموت ، وترتسم الى جانبه الولادة ، ويبدو الموت والولادة أحجيتين مغلفتين بلغزين . أما بالنسبة الى كل الكائنات ما عدا الانسان ، فان الحياة تتابع مجراها دون ان تستثير في هذه الكائنات أي شك في حدود الحياة ، أي ان تلك الكائنات تعيش دون معرفة تعي واجبها ومعناها وديمومتها وهدفها ، ولهذا السبب فاننا نجد هذه الهوية العميقة وذات المغزى ، فيما نجده مراراً ، ان يقظة الحياة الباطنية في الطفل لها علاقة ما بالموت . فالطفل يدرك فجأة معنى جثته ، ويرى فيها شيئاً قد تحول كلياً الى مادة ، الى فراغ كامـــل ، وفي اللحظة ذاتها تشعر هذه الجثة بذاتها ككائن فرد في عالم ممتد .

ولقد قال « تولستوي » مرة :

« ان هناك خطوة واحدة تفصل بين الطفل البالغ من العمر خمس سنوات وبيني ، ولكن المسافة التي تفصل بين الطفل الوليد وبيني هي مسافة هائلة مرعبة . »

هنا ، وفي لحظات الوجود الحاسمة ، عندما يصبح الإنسان إنسانا ويدرك توحده المرعب فيما هو كوني « Universal » ، يلقي الرعب من العالم بالقناع عن وجهه لاول مرة ، بوصفه الرعب الانساني الجوهري من الموت ، ومن حد عالم النور والفراغ المتخشب الصارم . فجميع الاديان والابحاث العلميـــة ، والفنون والفلسفة انطلقت من رعب الانسان من الموت ، وتربط جميع الرموز

العظمى اشكال لغتها ، بمذهب الميت ، وتتبدى هذه الاشكال في تدبر أمر الميت وفي تزيين قبور الموتى .

ويبدأ الاسلوب المصري في هياكل أضرحة الفراعنة ، وينطلق الاسلوب الكلاسيكي بالزخرفة الهندسية للاواني التي يحفظ فيها رماد الموتى ، أما الاسلوب العربي فيبدأ بالسراديب والتوابيت الحجرية ، وأخيراً ينطلق الاسلوب الغربي من الكاتدرائيات حيث يقوم الكاهن كل يوم بالمصادقة على تضحية المسيح بنفسه ، وتتبع الحساسية بكل صيغها من هذا الرعب البدائي ، فتحتل الصيغة الكلاسيكية في استمساكها بالجاقد الذي هجرته الحياة ، أما الصيغة الغربية فانها تتجلى في طقس المعمودية الذي يكتسب الحياة ويقهر الموت ، وأخيراً ترتسم الصيغة الفاوستية في الندامة التي تؤهلها لتلقي جسد يسوع المسيح والخلود بواسطته . ونحن ما لم نمتلك الاهتمام اليقظ الدائم بالحياة التي لم تمض بعد ، فاننا نبقى مجردين من كل اهتمام بما مضى ، فالحيوان يمتلك مستقبلاً فقط ، أما الانسان فيعرف ماضياً أيضاً ، وبهذا توقظ كل حضارة جديدة بنظرة جديدة في العالم ، أي أنها توقظ نتيجة للمحة مفاجئة للموت بوصفه سر العالم المُدرَك . فلقد ولدت الروح الفاوستية لهذا الدين عندما انتشرت في اوروبا الغربية الفكرة القائلة بان نهاية العالم قد أصبحت وشيكة دانية ، ولقد استنفر الرجل البدائي ، في ذهوله العميق من الموت ، جميع قوى روحه كي ينفذ الى عالم الممتد ويُتلمّسه بواسطة الحدود النهائية التي لا ترحم والمتوفرة دائماً لسببيته . فهذا العالم (عالم الممتد) هو مليء دائماً بقدرة مظلمة ، قادرة على كل شيء ، تهدده أبداً بوضع نهاية لوجوده . ولقد كان هذا الدفاع الحيوي الفعال يكمن عميقاً في وجوده اللاوعي ، ولكنه لما كان هذا الدفاع هو الحافز الاول الذي كشف للانسان البدائي ان النفس والعالم شيئان منفصلان متعاديان ، لذلك فان هذا الحافز يعتبر مطلع السلوك الشخصي في الحياة ؛ وهكذا يبدأ شعور « الأنا » وشعور العالم بالعمل ، وكل حضارة ، في ظاهرها وباطنها ، في سلوكها وإنجازها هي في كاملها

تشديد على رغبة الانسان في صيره إنسانا ، ولذلك فان كل ما يقاوم إحساساتنا فيما بعد ، ليس مجرد مقاومة او مجرد شيء أو مجرد انطباع ، كما هي الحال بالنسبة الى الحيوان والطفل ، بل إنما هو تعبير ايضاً . فالاشياء ليست مجرد أشياء يحتويها العالم المحيط بنا ، بل انما هي أشياء لها معنى ومفهوم بوصفها ظاهرة في نظرتنا الى العالم . وهي ، في الاساس، كانت تمتلك صلة بالانسان، ولكن الآن أصبح للإنسان صلة بها [1] ، ولقد أمست تلك الاشياء شعارات لوجوده . (الانسان) وهكذا فانه جوهر كل رمزية أصيلة (لا واعية وضرورية باطناً) ينطلق من المعرفة بالموت حيث يحسر سر الفراغ القناع عن وجهه ، زد على ذلك أن كل الرمزيات تشتمل على نازع دفاعي ، وهذا النازع تعبير عن رهبة عميقة ، رهبة تعبر عنها الكلمتان القديمتان في مفهوميهما للاحترام والبغضاء ، كما وأن الشكل اللغوي لكلمة رهبة ينبئنا فوراً بالعداوة والاحترام .

إن كل شيء في مجرى الصير هو فان، وليست الشعوب واللغات والاجناس والحضارات هي وحدها زائلة فانية، فعقب بضعة قرون من يومنا هذا لن تكون هناك حضارة غربية ، ولن يكون هناك من الالمان والانكليز او الافرنسيين، أكثر مما كان هناك من الرومان في عصر يوستنيان . وهذا لا يعني أن تتالي الأجيال البشرية قد فشل ، بل إنما يعني فشل الشكل الباطني لأمة قد صنعت من عدد من الاجيال إشارة واحدة مفردة لم يعد لها وجود. فالمدنية الرومانية مثلاً وهي أشد رموز الوجود الكلاسيكي قوة ومناعة ، كانت لها ، مع ذلك بوصفها شكلاً ، ديمومة لا تتجاوز بضعة قرون . ولكن الظاهرة البدائية للحضارة العظمى ستختفي في أحد الايام ايضاً ، وسيختفي الانسان، وسيختفي ما وراء الانسان من ظاهرات وجود نبات وحيوان على سطح هذا الكوكب،

---

(١) لا شك ان القارىء يدرك ما يعنيه شبنغلر في قوله الانف الذكر ، فهو يريد ان يقول أن الانسان كان في البداية ينفعل معها أما الآن فأصبح يتفاعل وإياها .

— المترجم —

وسيختفي كامل العالم بما فيه من مجموعات شمسية . إن كل الفنون فانية زائلة ، وليست الفنون البدائية فقط ، بل الفنون نفسها ، وفي أحد الأيام سيطوي الفناء آخر فاصلة موسيقية كتبها موزارت ، وسيطمس الزوال آخر صورة رسمها رمبراندت ، رغماً من أنهما قد يبقيان على قطعة من قماش ملون ، او صفحة من نوتة موسيقية ، وذلك كله لأن العدم يكون آنذاك قد افترس آخر اذن تسمع هذا اللحن ، والفناء قد أتى على آخر عين تتملى تلك الصورة .ان كل فكر وإيمان وعلم يموت حالما تخمد أنفاس الارواح التي كانت حقائقها في عوالمها « حقائق خالدة » وضرورية . وستموت ايضاً عوالم الكواكب التي بدت عوالم خاصة بعين خاصة ، عوالم خاصة بعلماء الفلك على ضفاف النيل والفرات ، وذلك لان عيننا تختلف عن أعين اولئك الفلكيين ، وعيننا ايضاً هي بدورها فانية . كل هذه هي اشياء نعرفها لكن الحيوان لا يعرف بها ، وما لا يعرفه لا وجود له في العالم المختبر المحيط به . ولكن إذا ما زالت صورة الماضي ، فان الحنين الى إعطاء العابر معنى اعمق يزول ايضاً ، وهكذا واستناداً الى الكون الكبير الانساني المجرد ، نجعل من بيت الشعر الذي اقتبس مراراً شعاراً لنا ، وأعني به البيت القائل :

« كل ما هو ماضٍ هو مجرد رمز » .

ومن هنا نُقاد ، دون أن نلحظ ، لنعود إلى معضلة الفراغ ، مع ان هذه المعضلة تتخذ الآن شكلاً طرياً غضاً ومفاجئاً . والحق انه نتيجة لما اوردته آنفاً يبدو أن هذه قابلة لاول مرة للحل، او نقول بمزيد من التواضع، قابلة للتعبير عنها ، تماماً كما جعلنا فيما سبق معضلة الزمان بواسطة فكرة المصير أقرب الى الادراك والفهم . ففي لحظة استيقاظنا تبدو الحياة المحتومة الموجهة في الحياة الظاهرية كعمق مختبر . فكل شيء يمتد بنفسه ، لكنه لم يصبح « فراغاً » بعد ، لم يصبح شيئاً ما قائماً بذاته ، بل انما هو امتداد ذات يتابع بحركته من التحرك هنا إلى التحرك هناك . زد على ذلك ان خبرة العالم ترتبط وثيق ارتباط بجوهر العمق ، وينظر اليها بالاضافة الى الطول والعرض

على أنها ُبعد ثالث ، لكن هذا الثالوث من العناصر ذات النظام المتشابـــه ، هو مضلل من مستهله ، وذلك لان هذه العناصر داخل انطباعنا عن العـــالم الفراغي ، هي عناصر غير متكافئة ، زد على ذلك انها غير متجانسة . ولا شك ان الطول والعرض يشكلان اختبارياً وحـــدة ، وليس مجرد مجموع ، لكنهما (ونحن نتعمد استعمال الجملة التالية) مجرد شكل للتصديق والقبول ، وهما يمثلان الانطباع الحسي المجرد ، أما العمق فانما هو ممثل للتعبير ، ممثـل للطبيعة ،.وبه يبدأ العالم .

ان هذا التمييز بين « البعد الثالث » وبين مـــا يطلق عليهما بالبعدين الآخرين ، ونحن لسنا بحاجة الى القول بانهما غريبان غرابـــة كلية عن الرياضيات ، هو تمييز ملازم للتعارض القائم بين تصورات الحس وبين التأمل.

فالامتداد الى العمق يحوّل تصورات الحس الى تأمل ، والحق أن العمق هو البعد الأصيل الاول بكل ما للأصالة من معنى، ففيه ينشط الوعي اليقظ، بينما يكون في «البعدين» الآخرين مستكينـا خامداً . وهو المحتوى الرمزي لنظام معين لحضارة معينة ، ُيعبر عنها بواسطة هذا العنصر الجوهري الأصل غير القابل للتحليل (العمق) . واختبار العمق وما سأقوله يشكل مقدمة منطقية يرتكز إليها كل ما سيتبع) هو فعل ، له من الاكراه والضرورة ، ما له من الابداع ، وبواسطته تحفظ الأنا عالمها ، أو بالأحرى تخضعه لها.وتصوغ الانا من دفق الانطباعات وحدة شكلية ، أي صورة سينمائية ، وهذه الصورة حالما يسيطر عليها الفهم ُتخضَع لمبدأ القانون والسببية ، وهي لذلك وبوصفها تصميا وضعته روح فرد ، عابرة فانية .

ومما لا شك فيه ، أن اختبار العمق ، هذا الامتداد ، الذي مهما نازعه العقل وخاصمه ، هو قادر على التزيي باشكال لا نهاية لها ، ولا شك أنه ينشط وفق مختلف الاساليب ، وليس اختلاف نشاطه فقط كاختلاف نشاطـــه في الانسان المكتمل عن نشاطه في الطفل ، أو اختلافـــه في انسان الطبيعة عن إنسان المدنية ، أو في الصيني عن الروماني ، بل إنما هو يختلف بـين فرد

وفرد ، وذلك وفقاً لاختبار كل فرد للعالم ، وما إذا كان هـــذا الاختبار إختباراً تأمليا أم يقظاً ، نشيطاً أم وديعاً مسالماً . لقد ترجم كل فنانالطبيعة بواسطة الخط او النغم ، لكن كل فيزيائي (أعربياً كان أم يونانياً أم المانياً) قد شرّح الطبيعة إلى عناصر نهائية،ولكن كيفجرى أن جميعهم لم يكتشفوا الشيء نفسه ؟ وجواباً على هذا السوآل اقول لانه كانلكل واحد منهمالطبيعة الخاصة به ، وكان كل واحد منهم يؤمن (بسذاجة جاءت والحق بمثابة نجـاة لفكرة عالمـــه ولنفسه بالذات) بان جميع الاشخاص الآخرين يشاركونه في رأيه .

ان الطبيعة هي حيازة تمتصها اكثر المضامين الشخصية ضغطا وعصرا ، والطبيعة هي وظيفة حضارة معينة .

- ٣ -

لقد اعتقد « كنت » بانه قد بت في القضية الكبرى وهي ما إذا كان عنصر البداهة سابق الوجود ، أم أنه يُكتسب بالخبرة ، وذلك في نظريته المشهورة القائلة بان الفراغ هو شكل الادراك الحسي الذي يكمن وراء جميع الانطباعات عن العالم . ولكن « عالم » الطفل اللامكترث ، وعالم الحالم ايضاً يمتلك دون ريب ، ايضاً هذا الشكل بطريقة مترددة غير واثقة ، وأن المعالجة المتوترة العملية التقنية لموضوع العالم المحيط بنا (هذه المعالجة المفروضة على الكائن الحر في تحركه والذي هو لايشابه زنابق الحقل حيث عليه أن يهتم بتدبر أمور عيشه وحياته) هي التي تجعل الامتـــداد الذاتي الحسي يتصلب ويتخشب ليمسي ثالوث الابعاد العقلاني . وان إنسان المدينـــة في الحضارة الناضجة ، هو وحده الذي يعيش حقـــاً في هذه اليقظة الواضحة الساطعة ، وليس هناك إلا بالنسبة الى فكره فراغ لا يمت من قريب أو بعيد بأية صلة

الى الحياة الحسية ، فراغ ميت وغريب غرابة مطلقة عن الزمان ، وهـذا الفراغ لا يوجد في شكل مدرك بداهة ، بل انما يوجد في شكل مفهوم فهماً عقلانياً . وليس هناك من شك إطلاقاً أن الفراغ الذي أبصر بـه « كنت » في كل ما حوله وادركه بمثل ذلك اليقين غير المشروط وذلك عندما كان يحل لغز التاريخ فكراً ، لم يكن يوجد في أي شيء مشابـه لشكل صارم مدقق كهذا ، بالنسبة الى أسلافه من « الكرولنجيين » . إن عظمة كنت تقوم على فكرته في « جوهر البداهة » وليس على تطبيقه لهـذه الفكرة . فلقد سبق لنا ان رأينا أن الزمان ليس شكلاً للادراك الحسي ، كما وأنـه ليس بشكل لاي شيء آخر اطلاقاً ، وذلك لان الاشكال توجد داخل ميدان الممتد ، وليس لدينا أية إمكانية لتعريف الزمان سوى قولنا بانه هو المفهوم المعاكس لمفهوم الفراغ . ولكن هناك سؤالاً آخر : هل كلمة « الفراغ » هذه تغطي صحيحاً المحتوى الأصلي لما هو مُدرَك بداهة ؟ ووراء كل هذا توجـد الحقيقة البسيطة الصريحة القائلة بان « شكل الادراك الحسي » يتبدل مـع المسافة . فكل سلسلة جبال بعيدة تدرك كسطح مشهدي ، ولا يوجد هناك أي انسان يستطيع أن يزعم بانـه يرى القمر كحجم ، فالقمر بالنسبة الى العين هو مجرد سطح ، وهو لا يكتسب شكلاً فراغياً إلا عندمـا ينظر إليه بالتلسكوب ، وذلـك حينما تختصر المسافة بـين الراصد والقمر اختصاراً مصطنعاً . فمن الواضح إذن أن شكل الادراك الحسي هو وظيفة المسافـة . زد على ذلك اننا عندما نتأمل في أي شيء من الاشياء فاننا لا نتذكر تمامـاً الانطباعات التي حصلنا عليها في ذلك الوقت ، بل إنما « نعرض على انفسنا » صورة لفراغ مستخلصة من تلك الانطباعات ، ولكن هذه الصورة قد تخدعنا أو بالاحرى حقاً تخدعنا بالنسبة الى الواقعة الحية . لقد سمح كنت لنفسه بان يضلل ، إذ كان عليه بالتأكيد ألا يسمح لنفسه بان يفرق بين اشكال الادراك الحسي وبـين اشكال القياسات المنطقية ، وذلك لان تصوره للفراغ يضم في الاساس كلا النوعين من الاشكال .

وكما ان «كنت» قد شوه معضلة الزمان حينما دفع بها ليربطها بالحساب الذي أُسيء فهمه إساءة جوهرية ، ولذلك فانه عالج وفق هذه القاعدة نوعاً شبحياً من الزمان الذي يفتقر الى صفة حياتية للاتجاه وهو لذلك مجرد مخطط فراغي ، كذلك فان كنت قد شوه معضلة الفراغ حينما ربطها الى الهندسة المألوفة .

وقد حدث ان اكتشف «غاوس» عقب بضع سنين من انجاز كنت لكتابه الرئيسي ، اولى النظريات الهندسية غير اليوقليدية. وقد عرضت هذه النظريات عرضاً لا يُعاب او ينقد بالنسبة الى صحتها الخالدة حيث مكنتها من ان كتثبت بان هناك انواعاً رياضية صارمة عديدة ذات امتداد مثلث الابعاد، وان جميع هذه الانواع هي حقيقة بالبداهة ، وأنه ليس بالامكان ان يُميز أي نوع منها بوصفه « الشكل » الأصيل «للادراك الحسي» . والحق انه كان الخطأ شنيعاً لا يغتفر ان يُزعم في عصر يعيش فيه « أيلر ولاغرانج » بان الهندسة المدرسية الكلاسيكية (وهي الهندسة التي استأثرت ابداً بفكر «كنت») تتوالد وتحيا من جديد في اشكال الطبيعة المحيطة بنا . ففي لحظات من مراقبة دقيقة قصيرة النظر جداً ، وفي حالات تكون فيها العلاقات التي هي موضوع البحث ، من القلة ما يكفي ، فعندئذٍ تتفق أكيداً الانطباعات الحية والقواعد الهندسية المألوفة ، ولكن ما تؤكده الفلسفة من وجود اتفاق صحيح بينها أو مضايقة بعضها بدقة على بعض ، هو أمر تعجز العين أو آلات القياس عن عرضه . فعلى كل من العين وآلات القياس ان تقصر عند حد معين من الدقة والصحة ، حد بالغ البعد أكيداً عن المركز الضروري الذي يخولنا ان نقرر مثلاً أية وحدة هندسية من الوحدات الهندسية اليوقليدية ، هي الهندسة التجريبية للفراغ . ففي المستويات الرفيعة والمسافات الشاسعة حيث تسيطر خبرة العمق على صورة الادراك الحسي سيطرة كاملة (مثلاً التأمل في منظر طبيعي كما هو في تعارضه والرسم) فان شكل الادراك الحسي يكون عندئذٍ متعارضاً تعارضاً اساسيا والرياضيات ، فلمحة واحدة نلقي بها على أي شارع

مستقيم تثبت لنا أن الخطوط المتوازية تلتقي في الافق ، فالمرئيات العربية في اللوحات الزيتية وغيرها من المرئيات الصينية التي تختلف عـن تلك تماماً ، تستند معاً على هذه الواقعة ، زد على ذلك ان ارتباط هذه المرئيات بشا كل الجذر لكل من رياضياتها الخاصة أمر لا يخطئه ظن أو فهم .

ان العمق الاختباري في نوع صيغة اللانهائي ، فرار زواغ يفلت من كل تعريف رقمي · فكامـــل الشعر الغنائي والموسيقي ، وكل التصوير الزيتي من مصري وصيني وغربي ينكر في فرضياته أي تركيب رياضي صارم كما يُحس به ويرى في الفراغ ، ويعود سبب فشل الفلاسفة المحدثين في ملاحظة هـــذا التعارض الى افتقارهم الى أبسط مقدرة على فهم التصوير الزيتي . « فالأفق » الذي فيه وبواسطته تذوب جميع الصور البصرية في سطح نهائي ، هو شيء غير قابل لاي نوع من المعالجات الرياضية، وكل مسحة من فرشاة فنان تدحض مزاعم الفلسفة التقليدية للمعرفة والمنطق . وكما ان الأحجـام الرياضية مجردة من الحياة ، فكذلك ليس « للابعاد الثلاثة » حدود طبيعية ، ولكن عندما يتشابك هذا الموضوع والمحمول (Proposition) مع سطح وعمق الانطباع المختبر ، فان الخطأ « الابستمولوجي » يقود الى خطأ أصلي آخر ، واعـــني بهذا الخطأ ، القول بان الامتداد المدرك هو ايضاً دون ما حدود ، بالرغم من ان رؤيتنا حقاً لا تحيط إلا بالقطعة المضاءة من الفراغ ، وتتوقف عند حـــد ضوئي لتلك البرهة المعينة التي قـــد تكون أجلاد (جمع جلد) كوكب او مجرد الهواء الجوي (Atmosphere) النيّر . فكامل العالم المنظور هو مجموع المقاومات الضوئية ، وذلك طالما أن الرؤية تعتمد على وجود ضوء مُشعٍّ او معكوس . ولقد توقف الاغريق عند هذا القول الآنف الذكر ، أمـا الفضل كل الفضل في اكتشاف فكرة تقول بوجود كونٍ لا متنـــاه للفراغ ، فراغ يضم أنظمة نجمية لا نهاية لعددها وذات مسافات لا تبلغهـــا كل الامكانات البصرية ، فان هذه الفكرة جاءت ابداعاً لرؤيا باطنية ، رؤيا غير قابلة لكل انواع التحقق بواسطة العين ، وحتى التحقق كفكرة ، وهي غريبـــة عن

أشخاص كل الحضارات المختلفة ، ولا يمكن لهؤلاء مهما اختلفت أجناسهم وتباينت حضاراتهم ان يدفعوا بها الى التحقق .

— ٤ —

إذن فلقد كان نتاج اكتشاف « غاوس » ، هذا الاكتشاف الذي بدل مجرى الرياضيات الحديثة تبديلاً كاملاً ، يتمثل في تقريره القائل بان هناك تراكيب عديدة متساوية في صحتها للامتداد المثلث الابعاد . أما اذا كان على أحدهم ان يتساءل فيقول أي من هذه التراكيب ينطبق على الادراك الواقعي ، فان مثل هذا السؤال يكشف عن ان السائل لا يفهم ابسط أمور المشكلة . فالرياضيات أشئنا أم أبينا تستخدم الصور المنظورة والمشاهد كملاءمات فعالة ، وتشغل نفسها بالمناهج التي هي متحررة كامل التحرر من الحياة والزمان والمسافة ، وتهتم بعوالم شكل لارقام مجردة حيث تكون صحتها (لا أساسها الواقعي) معدومة الزمان وشبيهة بكل شيء آخر مما هو « معروف » ومعروف بواسطة المنطق السببي ، لكنه غير مختبر .

وبهذا اصبح الفرق بين طريقة الوجدان وبين لغة الشكل الرياضي صريحاً واضحاً كما رفض سر الصيرورة الفراغية .

ولما كانت الصيرورة هي أساس الصير ، الذي هو التاريخ الحي المتتالي للطبيعة المكتملة الميتة ، والمصير الخاضع للقانون السببي ولما اقيم على قواعد سببية ، لذلك فان الاتجاه هو ايضاً أصل الامتداد .

ان سر الحياة الذي يحقق ذاته، والذي نلامسه (نلامس معناه — المترجم) بكلمة الزمان يشكل أساس ذاك الشيء الذي عندما يُنجز ، يُفهم (أو بالأحرى يشير الى شعور باطني داخلنا) بكلمة فراغ . ان كل امتداد واقعي قد انجز داخل وبواسطة خبرة عمق ، وان ما كان يُشار اليه في الأصل

بكلمة زمان هو تماماً عملية الامتداد ، وهذه العملية تبدأ اول ما تبدأ حِسّاً (وخاصة بصرياً) وتصبح بعدئذ فقط فكراً يغوص في العمق والمسافة مثلاً الخطوة من شبه الانطباع عن أصغر الديدان المائية الى الانطباع عن الصورة الكونية الكبيرة المنتظمة بما فيها من حركات واضحة غامضة . فنحن نشعر (والشعور هو الذي يشكل حالة الدراية بما كل ما هو محيط بنا) باننا داخل امتداد يحيط بنا ، ونحن لسنا بحاجة إلا الى اتباع هذا الانطباع الأصيل عما نشاهده في العالم ، كي ندرك ان هناك بالواقع ، بعداً حقيقياً واحداً فقط للفراغ ، وهذا البعد هو الاتجاه المنطلق من نفس الفرد خارجاً ضمن المسافة « الـ – هناك » ، والمستقبل ، وان المنهاج التجريدي للابعاد الثلاثة هو عرض ميكانيكي وليس حقيقة من حقائق الحياة. فبواسطة خبرة العمق يمتد الإحساس ضمن العالم . ولقد سبق لنا ان رأينا ان التوجيه الموجود داخل الحياة يحمل طابع غير القابل لعكس مجراه، وهناك شيء ما من طابع الزمان هذا داخل نزعتنا الغريزية الى الاحساس بالعمق الموجود داخل عالم ذي اتجاه واحد وحيد ايضاً ، مثلاً ، من داخل انفسنا الى الخارج ، وليس أبداً من الافق الى داخل [1] انفسنا .

وقد رتبت الحركة الجسمانية للرجل وللحيوان وفق هذا المفهوم . فنحن نتحرك قدماً الى الأمام ، نحو المستقبل ، ونحن لا نقترب فقط بكل خطوة نخطوها من أهدافنا بل انما نقترب ايضاً من شيخوختنا ، ونحس بان كل نظرة نلقي بها الى الوراء ، هي لمحة نلمح بها شيئاً ما قد أصبح ماضياً ، شيئاً قد أمسى تاريخاً . واذا كان باستطاعتنا ان نصف المدرَك (ما ُفهم) ، وأعني به السببية ، بانها مصير يصبح متخشباً ، فعندئذٍ باستطاعتنا ايضاً ان نصف بالمثل العمق الفراغي بانه زمان يصبح متخشباً . ان ذاك الشيء الذي لا يحس به فقط الانسان بل الحيوان ايضاً ، ويحسه ناشطاً فيما حوله كمصير ويدركه

---

(١) هذا القول الوارد اعلاه يشكل إحدى نقاط التعارض الاساسية بين شبنغلر والفلسفة المادية ، وخاصة الفلسفة المادية الديالكتيكية . – المترجم –

بواسطة اللمس والنظر والسمع والشم كحركة ، اقول ان ذاك الشيء يتخشب عند إمعان النظر فيه ويصبح سببياً . فنحن نشعر باقتراب الربيع ، ونشعر مقدماً كيف تمتد مناظر الربيع حولنا ، لكننا نعرف ايضاً بان الارض كما تتحرك في الفضاء ، تدور ، وان ديمومة الربيع تتشكل من تسعين دورة كهذه ، او يوم . ان الزمان يلد الفراغ ، لكن الفراغ يميت الزمان . ولو ان « كنت » كان أكثر دقة واحكاماً في تحديد نظرياته ، لقال ان الزمان هو شكل الادراك ، وان الفراغ هو شكل المدرَك ، وعندئذٍ فان الترابط بين هذين كان لا شك سيكشف عن سره « لكنت » ان المنطيق والرياضي او الفيزيائي ، لا يعرف في لحظات الفكر المركز إلا الصير ، (الذي قد فصل عن حادثة مفردة بواسطة التأمل والتأمل فقط فيه) ولا يعرف الا الفراغ المنهاجي الحقيقي (هذا الفراغ الذي لكل شيء فيه ملكة ذات ديمومة قابلة للتعبير الرياضي عنها) لكن هذا الواقع وحده هو الذي يدلنا على كيفية نمو الفراغ وتطوره المتتاليين، فنحن عندما نحملق في المسافة بحواسنا يطفو الفراغ حولنا ، لكننا عندما نُذعر ، فان العين اليقظة ترى فراغاً متخشباً صلباً . ان الفراغ ، ومبدأ كامل وجوده هو ، خارج نطاق الزمان ومنفصل عنه وعن الحياة . ففيه تكمن الديمومة ، وهي جزء من زمان اضمحل وباد ، بوصفها ملكة معروفة للاشياء . ونحن بما أننا نعرف انفسنا ايضاً باننا كائنات في الفراغ ، نعرف بان لنا ديمومة وحداً ، وبهذين ينذراننا عقربا الساعة بصورة متواصلة مستمرة . لكن الفراغ المتخشب هو عابر ايضاً ، (وهو يختفي من عالمنا المحيط بنا ذي الالوان المتعددة والواسعة الانتشار ، وذلك عند اول فترة من راحة واسترخاء تعقب التركيز الفكري) وهكذا فانه اشارة ورمز من اعظم الرموز ، واشدها جبروتاً واقواها جوهراً ، إذ انه رمز الى الحياة نفسها . وذلك لان الادراك القسري المكثف الكامل للفراغ ، هذا الادراك الذي يسيطر على الوعي بقوة حادثة مبدأية (تحدث في آن واحد واستيقاظ الحياة الباطنية) هو الذي يحدد الخط الفاصل بين الطفل

وبين الرجل . فالذي يفتقر اليه الطفل هو الخبرة الرمزية بالعمق ، فهو يتطلع الى القمر ، ويحس ببعده ، لكنه مع ذلك لا يعرف بعد أي معنى في العالم الابعد ، وهو شبيه بالانسان البدائي الذي يَعْمَهُ في « كونتنيوم » من الاحاسيس الحالمة .

ومن البديهي ان لا يخلو الطفل من الخبرة بالممتد شريطة ان يكون من ابسط الانواع ، لكنه يخلو من ادراك للعالم ، فهو يحس بالمسافة ، لكن المسافة لا تكون تتحدث الى نفسه بعد . ومع يقظة النفس يكتسب الاتجاه ايضاً في البدء تعبيراً حياً عنه (فالتعبير الكلاسيكي يتمثل في التشبث الدائم بالحاضر القريب واطراح البعيد والمستقبل جانباً ، والفاوستي في طاقة الاتجاه التي كرست نظرها للتطلع فقط الى أبعد الآفاق ، والصيني في تجوال طليق بين هنا وهناك ، وأمام وخلف ، مع أنه أخيراً يعتز بهدفه والمصري في زحف ثابت القدم على درب وضع قدميه عليه . وهكذا فان فكرة المصير تتجلى في كل خط من خطوط الحياة . وبواسطة هذه الفكرة فقط نصبح أبناء حضارة معينة خاصة ، حضارة يربط بين أبنائها شعور مشترك بالعالم، وشكل مشترك للعالم مشتق من هذا الشعور . وتوحد هوية عميقة يقظة النفس وخروجها الى الوجود الصريح ، وتعميدها باسم الحضارة ، وبين إدراكها المفاجىء للمسافة والزمان وولادة عالمها الخارجي على يد رمز الامتداد ، وهذا الرمز يكون ويبقى فيما بعد الرمز الاولي لتلك الحياة ، وهو الذي يكشف عن طرازها المعين . وعن شكلها التاريخي الذي تحقق داخله إمكاناتها الباطنية تحققاً مطرداً ويشتق الرمز المعين للامتداد من التوجيه المعين ، وهو مثلاً بالنسبة الى النظرة الكلاسيكية الى العالم ، القريب والمحدود تحديداً صارماً والمستقل بذاته . أما النظرة الغربية فترى فيه الفراغ المثلث الابعاد اللا متناهي في اتساعه وعمقه ، أما النظرة العربية فهي ترى في العالم مغارة وكفناً . وهكذا نرى معضلة فلسفية قديمة تنتهي الى لا شيء . فهذا الشكل الاولي للعالم هو شكل فطري بقدر ما هو ملك أصيل لنفس تلك الحضارة التي تعبر عنها حياتنا ككل ، كما

وأنه يكتسب بقدر ما تصادق كل نفس فردية لنفسها على ذلك العمل الابداعي وبقدر ما يتفتح في ذاتها رمز العمق الذي هو قضاء وجودها وقدره ، وذلك كما يتفتح جناحا الفراشة وينتشران .

إن أول إدراك للعمق هو عمل من أعمال الولادة ، أي إنه التتمة الروحية لما هو جسدي ، ففيه تولد الحضارة من أحشاء مناظر وطنها الطبيعية ، كما وتكرر كل نفس من نفوس أبنائها هذه العمل وهذا هو الذي أسماه افلاطون -بربطه بالعقيدة الهيلينية المبكرة- « Anamnesis » والذاكرة الاولى ذاكرة الوجود الاول . إن محدودية شكل العالم الذي يتكون في كل نفس هي في فجر اكتمالها ، يكتسب معناه من الصيرورة . « فكنت » المنهاجي بماله من مفهوم لشكل البديهة ، كان لا شك سيبدأ بترجمة هذه الاحجية بالذات بواسطة نتيجة ميتة ، بدلاً من أن يسلك اليها طريقاً حياً .

ومن الآن فصاعداً فاننا سنعتبر نوع الامتداد بوصفه الرمز الاولي لحضارة من الحضارات ، ومنه سنستنتج ونستخلص كامل شكل لغة واقعته ، ونستدل على سيمائه في تضادها وسيماء كل حضارة من الحضارات الأخرى ، وحتى اكثر من كل ذلك سنستخلص كامل افتقار الانسان البدائي تقريباً الى معرفة سيماء ما يحيط به من عالم . ومن الآن فصاعداً ترتفع تراجم العمق الى أعمال ، إلى تعابير اشتقاقية داخل الانجازات ، الى تحول الواقعة ، تحولاً لا يتوخى فقط خدمة ضرورات الحياة (كما هي الحال بالنسبة الى الحيوانات) بل انما يخدم فوق كل شيء في إبداع صورة من شتى انواع العناصر الامتدادية (المادي منها والخط واللون والنغم والحركة) صورة كثيراً ما تنبعث من جديد انبعاثاً له من القوة ما يسحر ، تنبعث بعد قرون ضائعة في صورة عالم لحضارة أخرى ، كي تطلع تلك الصورة الاشخاص الجدد على الطريقة التي كان رساموها يفهمون العالم وفقها .

لكن الرمز الاولي لا يحقق ذاته ، بل إنما هو ناشط بواسطة حسّ كل إنسان بالشكل ، وحس كل بيئة وعمر ومرحلة ، وهو الذي يملي اسلوب كل

تعبير للحياة ، وهو ملازم لشكل الدولة ، وللاشكال الدينية والخرافية والمذهبية ، وللمثل العليا الأخلاقية ، ولاشكال الرسم الزيتي والموسيقى والشعر ، ولكل التصورات الجوهرية للعلوم ، غير أن هذه الأشكال جميعاً لا تعرضه (أي ان الرمز الاولي ليس من معطياتها) . ونتيجة لذلك فانه غير قابل للعرض بواسطة الكلمات ، لان اللغة والكلمات هي نفسها رموز اشتقاقية ، وكل رمز على حدة يتحدث عنه (الرمز الاولي) لكنه يتحدث عنه فقط الى الشعور الباطني لا الى الادراك او الفهم . ولذلك فنحن عندما نقول ، كما وسنقول منذ الآن فصاعداً ، بان الرمز الاولي للنفس الكلاسيكية هو ما هو مادي وجسم فرد ، وبان الرمز الاولي للنفس الغربية هو الفراغ المجرد اللامتناهي ، يصبح من المتوجب علينا أن نضيف الى قولنا هذا التحفظات القائلة بان النظريات والمفاهيم لا تستطيع أبداً ان تعرض اللامُدرك ، وهكذا فان اقصى ما يستطيع جَرْس الكلمات ان يفعله هو أنه قد يتمكن من إيقاظ شعور هام خطير .

لقد كان الفراغ اللامتناهي هو المثل الاعلى الذي تجاهد النفس الغربية لبلوغه ، وأن تراه يتجسد فوراً أمام ناظريها في العالم المحيط بها ، ولهذا فان هذا هو السبب الذي يجعل نظريات الفراغ التي لا يحصيها العدد ، والتي تمخضت عنها القرون الأخيرة ، كتلك (قبل وفوق كل النتائج الظاهرة) فحوى عميقاً كأعراضٍ (Symptoms) لشعور بالعالم . فإلى أي حد يكمن الامتداد اللا محدود وراء كل الاشياء الموضوعة ؟ والحق أنه لا يوجد تقريباً أي سؤال آخر لاقى من الامعان والتفكير العميق والتدبير ما لاقاه السؤال الآنف الذكر ، حتى أنه ليبدو لنا تقريباً كأن سوآل كل عالم آخر كان يدور حول المعضلة الواحدة ، معضلة طبيعة الفراغ . أوَ ليست هذه حالنا ايضاً؟ فكيف إذن لم يستئثر إحجام كامل العالم الكلاسيكي عن صرف أية كلمة عنه إحجاماً كلياً ، أية ملاحظة ، زد على ذلك ان العالم الكلاسيكي لم يكن في الواقع يملك حتى الكلمة التي يمكن بواسطتها تلخيص هذه المعضلة تلخيصاً دقيقاً صحيحاً ؟

لماذا لم يأت الفلاسفة العظام ما قبل سقراط على ذكره ابداً ؟ فهل تغاضوا في عالمهم عن ذاك السوآل الذي يبدو لنا نحن معضلة كل المعضلات ؟ ألا يتوجب علينا أن نرى وندرك بان الاجوبة على اسئلتنا تلك تكمن في سكوتهم وصمتهم وكيف يحدث وفقاً لاعمق ما لنا من شعور بان « العالم » هو ليس سوى عالم الفراغ ذاك ، والذي هو الابن الحقيقي لخبرتنا بالعمق ، والذي تؤيد الانظمة النجمية التائهة فيه فراغيته العظمى وتثبتها ؟ فهل كان من المستطاع أن يُفهم عالم هذا شكله ومفهومه ، ويُدرك من مفكر كالمفكر الكلاسيكي ؟ وزبدة القول ، اننا نكتشف فجأة ان « المعضلة الخالدة » التي ألمّ بها « كنت » باسم الانسانية إلماماً ذا عاطفة هي نفسها رمزية، هي معضلة غربية صرفة،ومعضلة لا تنشأ ولا تعانيها أذهان الحضارات الأخرى .

إذن فما هو ذاك الشيء الذي كان يعتبره الانسان الكلاسيكي ، هـذا الانسان الذي لا تقل قوة بصيرته بالعالم المحيط به نفوذاً عن بصيرتنا ،المعضلة الاولية لكل كينونة ؟ لقد كانت المعضلة الأولى (apxn) ،أي الأصل المادي، وأساس كل الاشياء المُدركة ادراكا حسيا ونحن اذا ما وعينا مضمون هذا القول فعندئذٍ سنقترب من مغزى الحقيقة ، لا حقيقة الفراغ ، بل إنما الحقيقة التي جعلت بضرورة المصير معضلة الفراغ معضلة غربية ، ومعضلة موقوفة فقط على النفس الغربية . إن هذه الفراغية بالذات والتي هي اصفى وأصدق عنصر في نظرتنا الى الكون ، والتي تمتص نفسها وتلد أحشاؤها جوهر كل الاشياء ، هي الفراغية ذاتها التي ترفضها وتردها الانسانية الكلاسيكية (التي لا تعرف كلمة تعبر بها عنها ولذلك فانها لا تمتلك فكرة عن الفراغ) بإجمـاع الآراء بوصفها أنها (أي الفراغية) اللا موجود ، بينما هي ليست باللا موجود . ولا اعتقد بانه بالامكان المبالغة في هذا النفي ، فكامل عاطفة النفس الكلاسيكية تتركز في داخل عمل الاخراج هذا الصادر عن نفي للرمزية ، هذه الرمزية التي لا تستطيع ان تحس النفس الكلاسيكية بانها واقعية ، والتي لا تستطيع بواسطتها (الرمزية) أن تعبر عن وجودها الخاص . وهنا يجابهنا فجأة عالم

ذو لون مختلف ، يجابهنا التمثال الكلاسيكي [1] بلاجسمانيتـــه ، (فهو كله تركيب وسطوح معبرة وهو مجرد من كل باعث خفي مهما كان نوعه) يحتوي على كل ما تمثله الواقعة للعين الكلاسيكية ويحتوي عليه دون أن يترك أيـــة فضلة منه . فهو (التمثال) المادي المحدد بعدياً المدرك والحـاضر الفوري • وهذه الرغبة تستنزف مميزات هذا النوع من الامتداد . فالعالم الكلاسيكي ، اي الكون الكلاسيكي المؤلف من مجموعةحسنة الانتظام من كل ما هو قريب وقابل للنظر تماماً،كون قد اكتمل في قبة السماء ، هذه القبة الزرقاء المجسدة، وليس هناك أي شيء أكثر من هذا الكون .

فالحاجة التي نحس بها باطناً الى التفكير بان الفراغ هو وراء كما هو أمـام هذه القوقعة ، كانت حاجة يفتقر اليها الشعور الكلاسيكي بالعالم افتقاراً كلياً . ولقد اشتط الفكر بالرواقيين الى حد جعلهم يعالجون حتى ملكات الاشيـاء وعلاقاتها بوصفها « أحجاماً » .

فبالنسبة مثلا الى « كريسبوس » كانت حتى الروح الإلهية حجماً، وكان ديمقريط ، يرى ان النظر (البصر) ينشأ عن نفوذ ذرات الاشياء المنظورة الى العين .

وان الدولة هي جسم قد صنع من جميع أجسام المواطنين فيها ، والقانون لا يعرف الا أجساد الاشخاص والاشياء المادية والشعور يجـــد آخر وأنبل تعبير عنه في الهيكل الحجمي للمعبد الكلاسيكي فلقد أخفي داخِلـُه الخالي من النوافذ بعناية وحذر، وذلك بواسطة انتظام من أعمدة، ولكن من الصعب على المرء ان يجد خارجه خطاً مستقيماً حقيقياً واحـــداً فلكل خطوة من درجات مدى ضيق يتجه خارجاً ، وكل درجة تلتصق نسبياً بالأخرى ، زدِ على ذلك ان رواقه وسطح قمته وجوانبه ، كل هذه هي جميعاً منحنية ، ولكل عمود انتفاخ خفيف ، ولا ينتصب أي عمود منها انتصاباً ذا زاوية

---

(١) لاحظ : استعملت كلمة لاجسمانية ، ولم استعمل كلمة لا حجمية ، وذلك لأن شبنغلر كما لا شك يدرك القاريء يريد أن يقول بان التمثال الكلاسيكي مجرد من الحياة -- المترجم -

قائمة ، كما ان الابعاد الفاصلة بين كل عمود وآخر ابعاد ليست متساوية . لكن الانتفاخ والانعطاف والمسافة تتبدل من زوايا ومراكز الجوانب تبدلاً ذا نسب محسوبة بعناية وحذر ، وهكذا فان كامل الحجم قد اعطي شيئا ما يتأرجح غامضا حول المركز . أضف الى ذلك ان انحناءاتها وتقوساتها هي من الجمال الى حد يجعلها مستعصية على العين ، ولا يستطيع المرء ان يعرفها الا « احساساً » ، ولكن هذه الوسائل ذاتها هي التي تستأصل الاتجاه الى العمق . فبينما يحلق الاسلوب المعماري الغوطي ويسمو ، ويحوم الأسلوب الايوني ويعلو، ويشمخ داخل الكاتدرائية عالياً كما تشمخ اشجار الغابة الفطرية البكر يضطجع المعبد الكلاسيكي ويجلس بهدوء ملوكي . وهذه الاشياء هي ايضاً صحيحة وذلك فيما يتعلق بالآلهة الفاوستية والآلهة الابولونية ، وكذلك فيما يتعلق ايضاً بالنظريات الاساسية لكل فيزياء منها . فتقابل مبادىء المركز والمادي والشكل مبادىء الحركة المتوترة والقوة (لاحظ القوة لا الطاقة) والكتلة . وقد عرفنا الكتلة بانها النسبة الدائمة بين القوة والعجلة (السرعة) ، اللذين يُصَعّد كلاهما أخيراً في العناصر الفراغية الصرفة لكل من القدرة والشدة.

وقد استوجب اسلوب ادراكنا للواقعة هذا، بالضرورة ان تصبح الموسيقى الآلية التي وضعها أربابها العظام في القرن الثامن عشر ، اقول ان تصبح بالضرورة فنا رئيسيا عظيماً (master art) ، وذلك لانها الفن الوحيد من الفنون الأخرى الذي يرتبط عالم شكله ارتباطاً باطنياً بالرؤيا التأملية في الفراغ المجرد . وهي خلافاً للتماثيل المنصوبة في المعابد والاسواق الكلاسيكية ، فانها ميادين لاحجمية (لاحظ الفرق بين اللاحجمية واللاجسمانية ، اوردناه آنفا —المترجم) من النغم وفواصل النغم وبحوره. فالجوقة تنتفخ وتنفجر وتنحسر، فهي ترسم المسافات والاضواء والظلال والعواصف والغيوم المنسابة وومضات البرق ، وألوانا صُيرّت ألوانا أثيرية (الاثير)الوانا مترفعة متسامية، ولنفكر فقط بالموسيقى الآلية لكل من غلوك وبيتهوفن .

نحن نجد القانون الصارم (الذي انجزه ستامتيز عام ١٧٤٠ تقريباً) لحركة

السوناتا ذات العناصر الاربعة والــتي تبدأ تكاسلها في رباعيات بيتهوفن وسيمفونياته المتأخرة (الأخيرة ـــ المترجم) .

وأخيراً يحرر نفسه هذا القانون في عالم نغم موسيقى «تريستان» هذا العالم المتوحد واللامتناهي كلياً في صغره ، تحريراً كاملاً من كل قابلية ارضية لادراكه، أقول إننا نجد هذا القانون « معاصراً » في مفهومنا لمعنى المعاصرة الذي سبق لنا فشرحناه لقانون بوليكليتوس الذي سنه هذا النحات العظــيم في كتابه والذي حدد بموجبه القواعد الصارمة لتركيب الجسد الانساني، والذي دام ساري المفعول حتى مابعد ليسبّوس. ان شعور النفس الاولي هذا بالخلاص المخلخل ... في اللانهائي ، شعورها بالتحرر من كل ثقل مادي ، هذا الشعور الذي توقظه فينا دائماً موسيقانا في أسمى اللحظات التي تمر بنا ، يطلق ايضاً سراح طاقة العمق التي تختزنها النفس الفاوستية ، بينما ان أثر الانجاز الفني الكلاسيكي هو أثر يربط بقيد ويحدد ، ويــــؤمن حس الجسد ، ويُعيد العين من البعيد الى القريب الخامد الهادىء المشبــع بالجمال .

- ٥ -

إذن فإن كل حضارة عظمى قد وصلت (حصلت) الى لغة سرية لشعورها بالعالم ، وهذه اللغـــة لا يفهمها إلا ذاك الشخص الذي ينتمي نفسه الى تلك الحضارة . وربما أنه باستطاعتنا أن نقرأ قليلاً في النفس الكلاسيكية ، وذلك لان شكل لغتها هو الشكل المعاكس تماماً لشكل لغة النفس الغربية . أمـا الى أي حد قد نجحنا أو هل بمقدورنا أن ننجح إطلاقـــاً في قراءة النفس الكلاسيكية ، فان هذا السوآل هو الذي يشكل بالضرورة نقطة الانطلاق لكل ما هنالك من نقد [١] ويتمخض عنه عصر النهضة والانبعـــاث ، وهو

---

(١) لا شك ان شبنغلر يريد ان يقول ان عصر النهضة والانبعاث قد اكتمل وتحقق ولذلك كتب كتابه هذا الذي قمنا بترجمته ، وهو كما يدرك القارىء يرى ان النفس الفاوستية وهي النفس المميزة للحضارة الغربية قد بدأت تنطلق فعالة ابتداء من عصر النهضة ـ المترجم ـ

والحق لسوآل بالغ الصعوبة . ولكن إذا ما قيل لنا بأنه من المحتمل (والحق أنه لمغامرة مشكوك في نتائجها أن نتأمل في تعبير كائن غريب عنا الى ذاك الحد) ان الهنود ادركوا ارقاماً لم تكن تملك بالنسبة الى افكارنا قيمة او حجماً أو نسبة ، ارقاماً أصبحت فقط ايجابية او سلبية ، وأمست وحدات صغيرة أو ضخمة وذلك وفق ما قررته منزلتها،عندئذٍ علينا ان نقر ونعترف بانه من المستحيل علينا أن نعاود اختبار العنصر الروحي الذي يكمن وراء هذا النوع من الرقم اختباراً دقيقاً صحيحاً . فالرقم ٣ هو بالنسبة الينا دائماً شيء ما أكان هذا الرقم ايجابياً أم سلبياً ، أما بالنسبة الى اليونان فكان هذا الرقم دائماً حجماً ايجابياً غير مشروط في إيجابيته، إذ كان دائماً + ٣، لكنه بالنسبة الى الهنود فانما يشير الى امكانية لا وجود لها، امكانية، لا تنطبق عليها حتى كلمة «شيء ما» خارج الوجود واللاوجود اللذين هما كلاهما ملكتان حققت الامكانية بهما.

وهكذا فان + ٣ ، − ٣ ، $\frac{١}{٣}$ هي وقائع انبعاثية من مرتبة ثانوية تكمن في الجوهر الغامض للرقم (٣) وعلى شكل مستور كلياً عن أعيننا . لذلك فان هذه الارقام بحاجة الى نفس برهمية لتدركها كأرقام صريحة وغنية عن البيان وكشعارات مثالية لشكل عالم كامل قائم بذاته ، أما الارقام الهندية فهي بالنسبة الينا ارقام غامضة مبهمة غموض النارفانا البرهمية . ولما كانت هذه الارقام كالنارفانا تقع ما وراء الحياة والموت ، وما وراء النوم واليقظة وما وراء العاطفة في حنوها وحنانها وتبلدها، ومع هذا كله فإنها واقعية على شكل ما ، لذلك تعصانا الكلمات للتعبير عنها عصياناً كليا . ان هذه الروح وحدها (الهندية) هي القادرة على ان تبرأ المفهوم العظيم للاشيئية بوصفه رقماً حقيقياً هو الصفر (٠)، ومع أن هذا الصفر هو صفر هندي يرى في الموجود واللاموجود دلالتين خارجيتين متساويتين . لقد قام المفكرون العرب في أشد مراحل حضارتهم نضوجاً (وكان من بين هؤلاء عقول من ارفع طراز كالفارابي وقابوس[١]

(١) قابوس بن وشمجير Alkabi رابع أمراء بني زياد في العراق العجمي وطبرستان كان عالماً فلكياً رخطاطاً بارعاً . توفي عام ١٠٢٢ ، له رسائل بالعربية والفارسية . ـ المترجم ـ

ابن وشمجير) أقول قام العرب حين مناقشتهم ومحاجتهم .لانطلوجيا (عـالم الكائنات وحقيقتها – المترجم) ارسطوطاليس بالبرهنة على أن حجماً كهذا (الصفر) لم يتخذ بالضرورة لنفسه فراغاً من أجل وجوده ، وقـد استنتج العرب جوهر هذا الفراغ (وهو النوع العربي للامتداد) من ميزة كينونـة الانسان في أحد المنازل [١] . ولكن هذا لا يبرهن على انهم كانوا مخطئين في حق ارسطوطاليس و « كنت » ، أو ان تفكيرهم كان مشوشاً مرتبكاً (كما نصف حالا نحن به كل ما لا يقبل به ذهننا) ، بل انما يدل على ان الروح العربية قد امتلكت مراتب عالم تختلف عن مراتب عالمنا . فلربمـا كان باستطاعتهم ان يدحضوا نظريات « كنت » او ربما كان باستطاعة « كنت » ان يدحض نظرياتهم ، وكان بمقدور كل من العرب ومن « كنت » ان يدحض الواحد منهما نظريات الآخر بدهاء البرهان ذاتـه ، وكان كل من المتجادلين سيبقى مقتنعاً بوجهات نظره الخاصة .

وعندما نتكلم نحن اليوم عن الفراغ ، فاننا جميعاً نفكر تقريبـاً وفق الطراز نفسه ، تماماً كما نستعمل جميعاً اللغات ذاتها واشارات الكلمة ذاتها ، وذلك بغض النظر عما اذا كان تفكيرنا يدور حول الفراغ الرياضي أو الفراغ الفيزيائي ، أو فراغ التصوير الزيتي ، او فراغ الواقعة ، وذلك بالرغم من ان كل التفلسف الذي ُيصِرُّ (وهو ملزم) على احلال هوية فهم محل قرابـة شعور بالفحوى كهذه، هو تفلسف يجب أن يبقى مشكوكاً في أمره نوعاً ما. ولكن لا يستطيع أي إغريقي أو مصري أو صيني ان يختـبر من تلك الاحاسيس الخاصة بنا (الفراغات بكل انواعها السابقة الذكر – المترجم) ولا يستطيع اي انجاز فني او منهاج فكري أن ينقل اليه بوضوح مـا يعنيه « الفراغ » في نظرنا . ومرة ثانية اقول ان المفاهيم الاولية التي برئت في نفس الاغريقي المختلفة تماماً عن نفسنا ، مفاهيم الأصل α,pxn' والمادة üsn ' والشكل uopon' تشتمل على كامل محتوى عالمه (الاغريقي) . لكن عالم

(١) جمع منزلة (آحاد ، عشرات ... الخ ...)

الاغريقي هذا عالم يختلف في تركيبه عن عالمنا . فهو غريب علينا وبعيد بعداً شاسعاً عنا . ونحن باستطاعتنا ان نأخذ تلك الكلمات الاغريقية ونترجمها الى كلماتنا الخاصة الى « الأصل » و « المادة » و « الشكل » لكن ترجمتنا هذه هي تقليد صرف ، وهي جهد ضعيف واهن كي ننفذ بواسطته الى عالم شعور تبقى فيه أجمل العناصر وأعمقهـــا ، وبالرغم من كل مجهود نبذله ، بكماء خرساء ، فمثل هذا الأمر شبيه بمن يحاول ان يستعيض عن تماثيـــل معبد « بارثنون » [1] برباعية وترية او ان يسكب إله فولتير في تمثال برونزي .

إن آثار الفكر والحياة ووعي العالم العظمى ، هي آثار وفيرة مختلفة ، وفرة ملامح الاشخاص الافراديين واختلافها ، وتوجد من وجهات النظر هذه ، كما توجد من وجهات النظر تلك فوارق بـــين الاجناس والشعوب ، والناس لا يعون هذه الفوارق ، كما وانهم يجهلون ما اذا كان « الأحمر » و « الأصفر » يعنيان او لا يعنيان الشيء نفسه للاخرين ، ما يعنيانه لهم . والحق ان العنصر الرمزي المشترك للغة هو الذي يغذي بصورة خاصة الوهم القائل بان هناك دستوراً من جنس واحد للحياة الانسانية الباطنية ، وان هناك شكل عالم ينطبق على الجميع . وفي هذه الناحية فان حال المفكرين العظام لحضارة او أخرى هي تماماً كحال المصابين بعماء الالوان ، فكل واحـــد من عمي الالوان هؤلاء لا يدري بواقع حاله ، لذلك تراه يقابل أخطاء غيره بالابتسام.

والآن أحدد الاستنتاجات فاقول : أن هناك وفرة من الرموز ، وهي خبرة العمق التي بواسطتها يصير العالم ، وبواسطتها أيضاً يمدُّ الادراك بنفسه الى العالم . ومغزى هذه الوفرة هو مغزى النفس التي تنتمي إليها وإليهـــا فقط ، وهي تختلف في اليقظة عما هي في الحلم ، وفي التلقي والقبول عما هي في التأمل والامعان ، اختلافها بين الشباب وبين الشيخوخة ، بين المدني وبين القروي ، بين الرجل وبـــين المرأة . وهي (وفرة الرموز) تحقق لكل

---

(١) « بارثنون » معبد « دوري » مشهور في أثينا شيد في القرن الخامس قبل المسيح للالهة العذراء أثينه .
ـ المترجم ـ

حضارة إمكانية الشكل ،هذا الشكل الذي يرتكزإليه وجود تلك الحضارة ، وهي تقوم بهذا العمل مدفوعة بضرورة عميقة . إن جميع الكلمات الجوهرية ككلماتنا : الكتلة ، الجوهر ، المادي ، الشيء الجسم ، (الحجم) الامتداد (وحشد من كلمات نظـام مشابه في ألسنة حضارة أخرى) هي شعارات الزامية قررها المصير وهي التي تستدعي باسم الحضارة الإفرادية من الفيض اللامتناهي من إمكانات العالم ، تلك الامكانات التي هي وحدها خطيرة وذات مغزى ، ولذلك فهي ضرورية لها . وليس أي واحـــد من هذه الامكانات قابلاً للنقل الى حضارة أخرى على الصورة الدقيقة ذاتها والشكل الذي عاشته حضارته واختبرته وعرفته .

كما وأنه لا تتكرر أية كلمة من هذه الكلمات . إن اختيار الرمز الاولي في لحظة يقظة نفس الحضارة لتصبح وعياً لذاتها على تربتها الخاصة (وهذه اللحظة تحتوي كذلك بالنسبة الى من يستطيع ان يقرأ تاريخ العالم على شيء من نازلة وكارثة) أقول إن اختيار الرمز هوالذي يبت في كل شيء ويقرره .

فلما كانت الحضارة هي مجموع ما تعبر عنه كلمة « الصير » ، وكانت قابلة للادراك بواسطة الإشارات والانجازات ، ولما كان جسدها العـــابر عرضة للقانون والرقم والسببية :

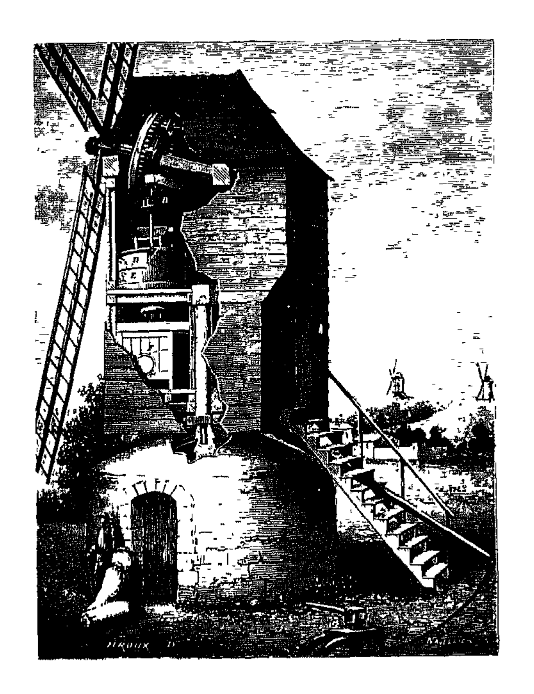
ولما كانت الدراما التاريخية هي صورة داخل كامل صورة تاريخ العالم :

ولما كانت الحضارة هي مجموع الشعارات العظمى للحياة والشعور والفهم ،

لذلك فهذه هي اللغة (الحضارة — المترجم) التي تستطيع بواسطتهـــا إحدى النفوس أن تخبرنا عما تعانيه ، تكابده وتقاسيه .

زد على ذلك أن الكون الكبـــير هو أيضاً ملكة ، لنفس ، ونحن لا نستطيع ابداً أن نعرف حاله ونفس فرد آخر . فان ذاك الذي يشتمل عليه الفراغ « اللامتناهي » هذا الفراغ الذي « يتجـــاوز كل فهم » والذي هو الترجمة الخلاقة لخبرة العمق الخاصة بنا والموقوفة علينا نحن ابنـــاء الغرب

(وهو النوع من الامتداد الذي كان عدمـــاً في نظر الاغريق ، والذي هو الكون في نظرنا) ، أقول إن ذاك هو الذي يصبغ عالمنا بلون لم تعرفـــه النفوس الكلاسيكية والهندية والمصرية . فهناك نفس تصغي الى الخبرة بالعالم وفق Flat major [1] وأخرى وفق F minor[2] ، وغيرها تدركه بالروح اليوقليدية ، ورابعة تفهمه في الموسيقى الكونتروبونتية ، وخامسة تعرفـــه بالروح المجوسية . وتوجد هناك ابتداءً من الفراغ الاشد تحليلاً وتجريداً ، وابتداءً ايضـاً من النارفانا الى حقيقة أثينا الجسيمة ، توجـــد سلسلة من الرموز الاولية يستطيع كل رمز منها أن يشكل من نفسه عالماً كاملاً . وكما أن فكرة العالم البابلي أو العالم الهندي ، كانت بعيدة ومراوغة وغريبة عن شعوب خمس او ست حضارات اعقبتها كذلك ايضاً فان العالم الغربي سيكون غير قابل للادراك بالنسبة الى شعوب الحضارات التي لم تولد بعد .



(١) ، (٢) هما سلمان موسيقيان .

الفصل السادس

الكون الكبير

٢

النفوس الابولونية والفاوستية والمجوسية

— ١ —

إننا منذ الآن فصاعداً سنخص نفس الحضارة الكلاسيكية التي اختارت الحجم الإفرادي الحاضر المحسوس نموذجاً مثالياً للممتد ، (بالاسم الذي أشاعه عنها نيتشه) اي النفس الابولونية . ولدينا كضد لهذه النفس النفس الفاوستية التي اختارت الفراغ اللا محدود رمزاً أولياً لها ، والتي اتخذت من الحضارة الغربية ، هذه الحضارة التي وُلدت بولاية الطراز الرومانسكي[1] في القرن العاشر وفي السهل الممتد بين نهري « الإلبه » و « التاج » ، وازدهرت بعدئذٍ الازدهار الذي شاهدناه فيما مضى . وكلمة أخرى لدينا

---

(١) الرومانسك : طراز معماري هو وسط بين الطرازين الروماني والغوطي .
ـ المترجم ـ

الآن التمثال العاري الذي يمثل النفس الابولونيـة ، وفن الفوغيه (Fugue) الذي يمثل النفس الفاوستية وتتمثل انجازات النفس الابولونية في عالم السكون (القوى المتوازية) الميكانيكي وفي المذاهب الحسية لإلهة جبل الاولمب ، وفي دول المدن الافرادية السياسية لبلاد اليونان ، وفي هـلاك اوديب ، وفي رمز العصر التناسلي . أما إنجازات النفس الفاوستية فانما تتمثل في ديناميكيات غاليلو ، وفي الداغمائيات الكاثوليكية والبروتستنتية ، في السلالات الملكية « الباروكية » العظمى ، بما كان لهـا من دبلوماسية مجلس وزراء ، ومصير الملك لـير ، فبياتريس مثال دانـتي الاعلى للمادونا حتى آخر سطر من سطور الجزء الثاني من فاوست. فالتصوير الزيتي الذي يُعَرِّف الحجم الافرادي بتحديد حدود شكله هو تصوير صادر عن نفس أبولونية ، أما التصوير الذي يشكل فراغاً بواسطة الضوء والظل فانما هو تصوير صادر عن نفس فاوستية (وهذا هو الفرق بين التصوير المظلم ذي الفيء لبوليجنتوس وبـين تصوير رمبراندت . فالوجود الابولوني هو ذاك الذي يصف الاغريقي « أناه »(Ego) بالجسد (Soma) ، وهو وجود يفتقر الى كل فكرة عن التطور البـاطني ، ولذلك فهو فقر الى كل تاريخ حقيقي في باطنه وظاهره ، أمـا الفاوستي فهو وجود يقوده وعي عميق واستبطان للأنا (Ego) وحضارة شخصية ثابتـة القدم راسخة العزم تُشاهد في المذكرات والتأملات والبحران في الماضي وفي المناظر والضمير . ونشأت في عهد اوغسطس في البلاد الواقعة بين نهر النيل ونهر الفرات وبين البحر الاسود وجنوب الجزيرة العربيـة النفس المجوسية (وهي نفس بعيدة منعزلة لكنهـا قادرة على الحديث الينا بواسطة اشكال مستعارة ومتبناة وموروثة) أقول النفس المجوسية للحضارة العربية بجبرهـا (Algebre) وبعلوم فلكها والخيها (Alchemy)[1](لاحظ لم يقل كيمياء – المترجم) وبفسيفسائهـا ونقوشها العربية وانظمة الخلافة وفي اسرارهـا

---

(١) يلاحظ أن Alchemy هي علم كان يستهدف تركيب الادوية الطبية وتحويـل المواد الرخيصة الى مواد ثمينة ، كتحويل التنك مثلا الى ذهب الخ ... ـ المترجم ـ

المقدسة وفي أسفارها (الكتب) الدينية من فارسية ويهودية ومسيحية ، وفي ديانتها المانية[1] (نسبة الى مان) وما بعد الكلاسيكية .

ان الفراغ (ونحن نتحدث الان وفق المصطلح الفاوستي) هو شيء ما روحي يُميزُ تمييزاً صارماً بينه وبين الحاضر الآني المحسوس والذي لا يمكن للغة الابولونية ان تعبر عنه او تمثله، أكانت هذه اللغة لغة اغريقية املاتينية . زد على ذلك ان تعبير الفنون الابولونية عن الفراغ هذا التعبير الذي ابدعته لنفسها هو تعبير أيضاً يتساوى في غرابته عن تعبير فنوننا . فالقوس البالغ الصغر للهيكل الكلاسيكي المبكر هو لاشيئية خرساء مظلمة ، وهوفي الاساس تركيب صُنع من مواد قابلة للعطب ، وهو غلاف للحظة الآتية ، وذلك خلافاً لبهو (Vault) القبة المجوسية ، وقبة اضحية المعبد القوطي زد على ذلك أن صفوف الأعمدة الكلاسيكية المتراصة في تقاربها بعضاً من بعض ترى العين على كل حال أن هذا الحجم لا يملك باطنا . ولم يسبق لأية حضارة أخرى أن اكدت على الاساس الثابت القدم وركيزة العمود الراسخة كما أكدت الحضارة الكلاسيكية . فلقد كان العمود « الدوري » يخترق الارض ويغوص عميقاً فيها ، وكان مصممو الابنية الدورية يفكرون بهـا دائماً ابتداء من الاسفل فالاعلى (بينما كانت أبنية عصر النهضة تحلق طافية فوق أسسها .) أضف الى ذلك أن جميع مدارس النحت الكلاسيكي كانت ترى في تثبيت أشخاص تماثيلها مشكلتها الرئيسية ، لهذا نرى في الانجازات المبتذلة والمهجورة لقدمها ان التأكيد على الساقين كان تأكيداً غير متساوٍ او متناسق ، فالقدم ترتكز على كامل خُفـّها ، فإذا ما تدلى منهـا الثوب تدلياً عمودياً مباشراً ، كانوا يعمدون الى حسر جزء من هدب الثوب كي تظهر القدم مرتكزة واقفة . ولا يغربن عن البال ان التضريس الكلاسيكي هو تضريس محدد الحجم على السطح

---

(١) المانية (Manichean) نسبة الى الفارسي « مان » (٢١٦؟ - ٢٧٦ ؟) وكانت تعاليمه مزيجـاً من الثنائية الزرادشتية وعقيـدة الخلاص المسيحية. وكان يرى ان روح الانسان انبعثت من مملكة النور وانها تناضل لتنجو من مملكة الظلام — المترجم —

المستوي تحديداً دقيقاً ، كما وان هناك فواصل لا عمق لها بين الاحجام ، بينما أننا اذا ما أمعنا النظر في أحد المناظر الطبيعية التي رسمها كلود لورين نراه انه مخالف تماماً لاي منظر آخر رسمه أي رسام كلاسيكي ، فهـذا المنظر هو ليس غير فراغ ، وكل جزء من جزئياته قـــد رسم كي يصبح معواناً للصورة حيث تملك جميع الأجسام داخلها معنى لوحيا وذلك بوصفها مجرد حاملات للضوء والظل ، أما غاية هذا اللاتجسيد للعالم الموضوع في خدمة الفراغ فهي الانطباعية . ولما كانت النفس الفاوستية قد اعطيت هذا الشعور بالعالم ،لذلك فانها وصلت بالضرورة في ربيعها الى مشكلة هندسية معمارية ، وقد اتخذت هذه المشكلة مركز ثقلها في انشاء العقود الفراغية ، لكتدرائياتها وسقيفات الأماكن الديناميكية في عمقها والمخصصة للجوقات فيها . وهذه الاخـــيرة عبرت عن خبرتها بالعمق ، لكن هذه الخبرة كانت تربط ايضاً ، وذلك خلافاً للتعبير المجوسي النخروبي عن الفراغ ، بعنصر الارتفاع والسمو الى الكون العريض الفسيح . فالتسقيف المجوسي أجاء على شكل قبة او عقد أو سقف (جملون) أفقي، فانما يغطي الداخل ويستره . ولقد ابدع ستريتزغوفسكي حينما وصف الفكرة الهندسية المعمارية التي بنيت بموجبها كاتدرائية آجيـــا صوفيا فقال انها جهاد غوطي قلب رأساً على عقب تحت غلاف خارجي مغلق . ومن جهة أخرى نرى قبة كاتدرائية فلورنسا تتوج الجسم الغوطي الطويل لعـــام ١٣٦٧ ، ونلمس نشوء هذه النزعة ذاتها في مخطط «برامنتي» لكاتدرائية القديس بطرس ، وتطورها الى تلك القبة الشامخة البديعة الصحيحة والمتفوقـة والتي بلغ بها ميكلانجيلو الكمال في تلك القبة التي تطفو مشرقة عاليـة فوق العقد الفسيح .

وتعارض النفس الكلاسيكية هذا الحس بالفراغ برمز المحيط « الدوري » الحاضن للحجم ، هذا الرمز الذي هو بكامله حجمي وقابـــل للادراك بلحظة واحدة .

إذن فالنفس الكلاسيكية تبدأ بالنبذ والاقلاع والانكار . فلقـــد كان

بمتناول يدها منذ زمن فن تصويري تجاوز مرحلة نضوجه تقريبـاً ، لكن لم يكن بمقدور هذا الفن أن يصبح تعبيراً عن نفس فتية لذلك يبدو الاسلوب الهندسي « الدوري » المبكر والخشن الضيق ، وفي اعيننا الناقص البربري ، أقول يبدو هذا الاسلوب ابتداءً من عام ۱۱۰۰ قبل المسيح متعارضاً واسلوب العصر البرونزي . فلم تشهد خلال قرون ثلاثة ، هذه القرون التي تنطبق على عصرنا الغوطي ، أي أثر للهندسة المعمارية ، ولم يقم لطراز الهيكل الدوري والاتروسكي قائمة إلا في عام ٦٥٠ قبل المسيح تقريباً ، وهذا العصر هو عصر معاصر « لعصر انتقال ميكلانجيلو الى الفن الباروكي » .

إن كل فن « مبكر » هو فن ديني ، وإن هذا النفي الرمزي الكلاسيكي لا يقل عن التأكيد المصري والغوطي في تدينه. ففكرة إحراق الموتى تنطبق على الطقوس المذهبية ولكنها لا تنطبق على اشتراع مذهب. فالدين الكلاسيكي المبكر الذي يختبىء عن انظارنا وراء أسماء مهيبة كـ كلتشاس[١] وتيريسياس[٢] واورفيوس[٣] هو دين لا يملك طقوساً له سوى ما تبقى له من فكرة هندسية معمارية بعد أن تطرح منها الهندسة المعمارية مثلاً التخم او النطاق المقدس . وهكذا فان مخطط العبادة الأساسي هو المساحة الاتروسكية المقدســة التي يحددها الكاهن بحدود لا يستطيـع أي إنسان أن يتجاوزها ، ويخصص لهـا مدخلاً مناسباً يقع على جهتها الشرقية . وكان الكلاسيكيون يعينون أماكن العبادة حيث يتوجب عليهم إداء فروضهـــا ، أو حيث يكون ممثل سلطة الدولة ، او ممثل مجلس الشيوخ ، او الجيش قد اتخذ مقراً له .

وكانت ديمومة هذه الأماكن مرتبطة باستعمالها ، فاذا مـا هجرها الناس بطل سحرها . ولم تستطع النفس الكلاسيكية أن تسيطر على ذاتها إلا قرابة

---

(١) كاهن ابولو جاءت على ذكره الالياذه في حديثها عن الجيش اليوناني المحاصر لطروادة .
(٢) عراف من أهالي طيبة اعطته الإلهة اثينا معرفة أحداث المستقبل ولغة الطيور .
(٣) أشهر موسيقي التاريخ القديم وهناك ديانة تعرف باسمه.

– المترجم –

عام ٧٠٠ قبل المسيح ، كي تمثل هـــذا اللا شيء الهندسي المعماري في شكل محسوس لحجم مُشاد . وقد برهن الشعور اليوقليدي في المدى الطويل على أنه أقوى من النفور الروحي المجرد من الديمومة .

أما الهندسة المعمارية الفاوستية فانها خلافاً لتلك تبدأ على نطاق واسع وفي وقت واحد تقريباً وبدء هياج التدين الجديد (الاصلاح « الكلانيكي » عـام ١٠٠٠) وتحرك فكر جديد (الجدل حول سر العشاء الرباني الذي دار بين بيرنيجار ولانفرانك عام ١٠٥٠) .

ثم تخطو الهندسة المعمارية الفاوستية لتصبح مخططات لمقعد جبار ، وكان كثيراً ما يحدث ، كما كانت حال شبيير ، أن الطائفة بأكملها لم يكن عددها كافيـــاً ليملأ رحاب الكتدرائية ، كما وبدا ايضاً في الكثير من الاحيان انه من المستحيل انجاز المخطط الهندسي للكتدرائية . زد على ذلك ان اللغة الشجية لهذه الهندسة المعمارية ، هي لغة القصائد ايضاً . ومهما بدا من انعدام اوجه الشبه بين الترنيم المسيحي لاهل الجنوب وبين «الاداس» ، لاهل الشمال الذين كانوا لا يزالون وثنيين ، فان الترنيم المسيحي والاداس : متشابهان في علمي عروضهما وصرفيهما واعرابيهما وتصويريهما وذلـــك في لا نهائية الفراغ المفهومة ضمنا . فلتقرأ الـ Dies Irae والـ Vôluspa التي هي أقدم من الاولى معاً فانك عندئذٍ تحس بأن كلا منهما تجيش بالارادة الصلبة كاساس ذاتها ، هـذه الارادة التي تجاهد لتتغلب على كل ما هو منظور . وليس هناك من نَـظم (شعر) تصوره الخيال مشماً بضخامات الفراغ والمسافة كما هو النظم الشمالي القديم فلنستمع الى هذا القول :

الى التعاسة نصير – ايضا الى أبعد المدى

أزواج وزوجات – خلقوا في العالم

لكن كلانا – نبقى معاً

أنا وسيغورد .

ان النظم الهوميري السداسي الأوتاد هـــو كحفيف الاوراق الناعم في شمس الظهيرة ، انه نظم المادة ، بينما ان بحر النظم الفاوستي هو مشابه للطاقة الكامنة في صور عالم الفيزياء الحديثة ، وهـــو يخلق كبحاً وتوتراً في الخواء اللامحدود ، ويثير زوابع ليلية نائية تلف فوق اعلى الذرى وتعصف فـــوق اسمى القمم . وفي تعريفها المتراقص تذوب كل الكلمات والاشياء ، فهي لغة الديناميكيات وليست لغة علم السكون (لغة القوى المتوازية) . وهـــذا الشيء نفسه ينطبق ايضاً على النظم الخطير لـ MediaVita in morte Sumus . ففي هذه تباشير ألوان رامبراندت وموسيقى بيتهوفن الجوقية ، وهنا يُحَسّ بالعزلة بوصفها موطنا للنفس الفاوستية . فما هي فالاهَلا[1] ؟ هذه المجهولة من العشائر الالمانية في عصور هجراتها ، وحتى المجهولة في العصر « الورفينجي » ومع ذلك أدركتها النفس الفاوستية الوليدة ، ولا شك أنها أدركتها ادراكا متأثراً بالوثنية الكلاسيكية وبالانطباعات العربية المسيحية عـــن الكتابات القديمة والمقدسة ، ومتأثراً بالآثار والفسيفساء « والميناتور » (صور صغيرة منقوشة على العاج أو المعدن) والعبادة والطقوس والمذاهب لجميع هـــذه الحضارات السابقة ، التي بلغت حياة جديدة في كل النقاط . ومع هذا فان هذه الفالاهَلا هي شيء ما يقع وراء كل الوقائع المحسوسة ، ويطفو فـــوق الاصقاع الفاوستية النائية المظلمة . أما جبل الاولمب فانه راسخ في موطنه على التربة الاغريقية ، وجنة الآباء الاغريقيين هي تلك الحديقة السحرية التي تقع في مكان ما في الكون ، لكن الفالاهلا غير موجودة في أي مـــكان ، فهي ضائعة في اللامحدود لذلك فانها تبدو بآلهتها غير المتناغمة وابطالها الرمز الاسمى للتوحـــد والعزلة . فسيغفريد وبارزيفال وترستان وهملت وفاوست هم أشد ابطال كل الحضارات عزلة وتوحداً . ولتقرأ البعث العجيب للحياة الباطنية لبارسيفال وولفرام ، فانك تجد نفسه تختلج بالحنين الى الغابات وبالرحمة والحنو

---

(١) قاعة الإله اودين التي كان يستقبل فيها ارواح الابطال الذين خروا صرعى في المعارك .
— المترجم —

الغامضين وبالحس الذي لا يوصف بالهجر (وهـــذه الأمور جميعها فاوستية وفاوستية فقط) . وكل واحد منا يعرفها . ونحن نُحِس بالدافع لها يعود يتكرر بكل عمقه وغموضه في مشهد عيد الفصح في الجزء الاول من فاوست:

« انه حنين مجرد غير قابـــل للوصف هو ذاك الذي دفع بي للتجوال في الحقول والغابات وفي ضباب من دمع سخين غزير شعرت بعالم يستيقظ ويعيش من أجلي » .

ان هذه الخبرة بالعالم لايعرف بها وعنها أي شيء أي من الناس الابولونيين او المجوسيين أو الرسل . فذروة شعر ولفرام ، وذاك المشهد العجيب مشهد صباح الجمعة الحزينة ، وذلك عندما يقابل البطل ، هذا البطل المختلف وإلهه ونفسه معاً ، « غاوان » النبيل ثم يعزم على إداء فريضة الحج الى تفريتسنت، أقول ان كل ما ذكرت آنفاً يقودنا الى صميم الدين الفاوستي وقلبـــه . فهنا يستطيع المرء ان يُحس بغموض سر العشاء الرباني الذي يربط المشترك فيـــه (العشاء الرباني) برفقة صوفية ، أي بكنيسة هي التي تستطيع وحدها ان تهب الهناء ومنتهى الغبطة والسعادة . فالمرء يستطيع ان يُحس في خرافـــة الكأس [1] المقدسة ، او القصعة المقدسة . وفرسانها بالضرورة الباطنية للكثلكة الالمانية الشمالية . فهنا توجد خلافاً للضحايا الكلاسيكية التي تقدم الى الالهة أفراداً وفي هيا كل متفرقة ، ضحية واحدة لا تنتهي أبداً ، ضحية تتكرر التضحية بها في كل مكان وفي كل يوم . هذه هي الفكرة الفاوستيـة للمرحلة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر ، وهي مرحلة « الادا » والتي رمز اليها من قبل المبشرون الانجلوسكسون ك « ونفريد » لكنهـــا لم تنضج إلا بعدئذٍ ، وما الكاتدرائية بمذبحها العالي المشتمل على الاعجوبـــة المنجزة سوى تعبير عنها منحوت في حجر .

ان وفرة الأحجام المتفرقة التيتمثل الكون بالنسبة الى النفس الكلاسيكية

---

(١) هي الكأس ، او القصعة التي استخدمها السيد المسيح حينما تناول وتلامذته على جبـــل الزيتون العشاء الاخير معهم . — المترجم —

تستلزم هيكلاً لكل الالهة (Pantheon) ، ومن هـــذا نشأ القول بتعدد الالهة (Polytheism) . ان حجم العالم الواحد ، أأُدرك هذا الحجم بوصفه كهفاً أم مغارة ، أم أُدرك بوصفه فراغاً يتطلب إلهاً واحداً ، أكان مجوسياً أم مسيحياً غربياً . فمن الممكن ان تمثل الإلهة أثينا او الإله ابولو بواسطة تمثال ، لكنه قد اتضح ويتضح لشعورنا بان لاهوت الاصلاح الديني ولاهوتات الحركة المناهضة للاصلاح ، لا يمكن ان يتمثلا إلا بواسطة عاصفة « فوغيه » الارغن وفي تطور الترنيمة المهيبة وفي القداس. وهكذا تنشأ خرافتنا ابتداءً من وفرة الاشخاص في « الإدا » وفي اساطـير القديسين المعاصرة ، وانتهاءً « بغوتيه » وتكمل ذاتها وتكتمل بوصفها خرافــة تتعارض تعارضاً راسخاً والخرافة الكلاسيكية ، فهي (أي خرافتنا) تقوم من جهة بسحق الإلهي الذي تطور فبلغ ذروته في الامبراطوريــة الكلاسيكية المبكرة إذ أمسى مجموعات مستحيـــلة من الديانات واللواهيت ، اقول بسحق الإلهي سحقاً متواصلاً ، وتقوم من جهة أخرى بعملية اختزال وتبسيط هذه العمليــة التي قادتنا الى لاهوت [١] القرن الثامن عشر (Deism) .

لقد ازدادت الكهانة المجوسية بملائكتهـــا وقديسيها واشخاص ثالوثهـا اصفراراً على اصفرار وتضاءل وجودها أكثر فأكثر في ميدان الشكل الغربي الخداع غير المنتظم وذلك بالرغم من كامل دعم السلطة الكنسية لها . ولقد اختفى حتى الشيطان نفسه (هذا الخصم العظيم في الدراما الغوطية العالمية) من بين إمكانات الشعور الفاوستي بالعـالم دون أن يشعر باختفائه أحد . ومع أن لوثر[٢] كان لا يزال باستطاعتـه أن يقذف الشيطان بالدواة ، إلا أن اللاهوتيين البروتستنتيين الحـــائرين المشوشين قد مروا به منذ طويـل زمن

---

(١) يعني شبنغلر بهذا اللاهوت ، الاعتقاد بالله وحده وانكار الوحي والانظمة الدينية .

(٢) يشير شبنغلر بهذا الى تلك الرواية التي تروى عن لوثر وتقول أن الشيطان داهم لوثر في إحدى المرات وهو جالس الى مكتبه فما كان من لوثر إلا أن قذفه بالدواة .

ـ المترجم ـ

صامتين ، وذلك لان توحد النفس الفاوستية لا يوافق أبداً على ثنائية القوى في العالم . فالله وحده هو كل شيء . ولم يعد هذا التدين في القرن السابع عشر تقريباً قابلاً للتعبير التصويري عنه ، لذلك جاءت الموسيقى الجوقية بمثابة الشكل الأوحد والاخير للفنه ، وباستطاعتنا أن نقول بان الايمان الكاثوليكي بالنسبة الى الايمان البروتستنتي ، هو بمثابة القطعة المذبحية بالنسبة الى الترنيمة . لكن حتى آلهة الجرمان وأبطالهم هم أيضاً محاطون بهذا الاتساع اللامحدود الرافض وتلك الكآبة الغامضة المظلمة ، وهي لذلك قد جرفتهـا الموسيقى والليل ، لأن النهار يعطي حدوداً بصرية ولهذا فانه يشكل اشياء حجمية ، أما الليل فانه يستأصل الحجم ويطرحه جانباً ، بينما أن النهار يستأصل النفس وينكرها ، فأبولو وأثينا لا يملكان نفسية ، وعلى قمة الاولمب يوجد الضوء الخالد مشعاً ، ضوء اليوم الجنوبي الشفاف ، أما الساعة المحببة لأبولو فهي ساعة الظهيرة ، وذلك عندما يكون الإله « بان [1] Pan يغط في نومه . لكن فالاهلا" لا ضوء لها او فيها ، ونحن نستطيع أن نحس حتى في « الإدا » بمنتصف الليل العميق حينما يدرس فاوست ويَكُدُّ ذهنه ، انتصاف الليل الذي نقشه رمبراندت على المعدن ، وهو منتصف الليل الذي يمتص الوان نغم بيتهوفن . فليس لووتان او بلدور أو فريّا حجم يوقليدي . ونحن نستطيع أن نقول عن هذه الالهة ما نقوله عن الالهة الهندية الفيدية ، أي انها لا تحشد في صور محفورة أو في أي شبه لها مهما كان شكله . واستحالة رسمها او نحت تماثيل لهـا يدل على الاعتراف الضمني بان الفراغ الخالد ، وليست النسخة الجسدية التي تنحدر بمستواهم وتدنسهم وتنكرهم ، هي الرمز الأسمى. وهذا الدافع العميق الذي أثار العواصف الاسلامية والبيزنطية التي عصفت بالتماثيل والصور الدينية وسحقتها سحقاً عنيفاً (ويلاحظ أن كلا من العواصف البيزنطية والاسلامية هبت في القرن السابع) ، هو الدافع ايضاً لحركتنـا في الشمال

---

(١) هو Pan إله قطعان الماشية والمراعي عند اليونان .

ـ المترجم ـ

البروتستنتي والمشابهة لتينك الحركتين شبهاً قريباً .

ألم يكن إبداع تحليل ديكارت الفراغي المناهض ليوقليد عاصفة سحقت التماثيل والصور الدينية .

إن الهندسة الكلاسيكية تعالج عالم رقم النهار ، أما النظرية الوظيفية فهي رياضيات الليل الأصيلة .

- ٢ -

ان ما عبرت عنه النفس الغربية بواسطة ثروتها الغريبة في وفرة وسائلها (كالكلمات والانغام والالوان والمناظر التصويرية والمناهج الفلسفية وأساطيرها ورحابة كاتدرائياتها الغوطية ودستور وظائفها) هذه الوسائل التي هي مظاهر شعورها بالعالم ، قد عبرت عنه ايضاً النفس المصرية القديمة (التي كانت بعيدة عن كل طموح الى العلوم النظرية والآداب) تعبيراً خاصاً بواسطة لغة الحجر. فهي بدلاً من أن تعمد الى استعمال مراوغات الكلمة لتدور بها حول شكل امتدادها حول «فراغها» وحول زمانها ، تقوم بارساء رمزيها العظيمين في مناظر النيل واصقاعه بكل هدوء وسكينة . فالحجر هو الشعار العظيم للصير اللازماني ، ففيه يبدو الفراغ والموت مرتبطين به . ويقول « باخ اوفن » في سيرته الشخصية : إن الناس قد شيدوا للموتى قبل أن يشيدوا للأحياء ، ومع أن تركيباً خشبياً سريع العطب قد أعطي للأحياء ، تركيب لا يعيش سوى برهة من الزمان ، إلا أن إيواء الموتى كان أبداً يطالب بحجر الارض الصلب مادة يُبنى منها بيتا ومنزلاً : فأقدم المذاهب يرتبط بالحجر الذي يدل على مكان الدفن ، ويرتبط اقدم أبنية المعابد بتركيب الجدث . ولقد خلق الرمز نفسه في القبور ، فما يفكر ويُحس به ويُصلى له بجانب القبر هو شيء ما لا يمكن للكلمة أن تعبر عنه ، بل انما يشار إليه فقط بواسطة دلالة للرمز الذي يرمز

الى هجوع القبر الذي لا يتبدل او يتغير. فالموتى قد كفوا عن الكدح والجهاد ولم يعودوا زمانا بل انما أصبحوا فراغاً فقط ، فراغاً باقياً (اذا كان حقاً باقياً) لكنه لا ينضج نحو مستقبل ما ، ولذلك فهو حجر ، الحجر المقيم الثابت الذي يعكس صورة الموتى داخل وعي الأحياء اليقظ .

ان النفس الفاوستية تبحث عن الخلود وتترقبه أن يتبع نهاية الجسد ، والخلود هو في نظرها نوع من زواج يشدها الى الفراغ اللامتناهي ، لذلك فانها تنزع من الحجر حجمه ، جسده ، في منهاجها الغوطي الوخاز (وتعاصر كما تلاحظ تسلسل الموسيقى الكنسية) حتى لا يبقى منه أي شيء منظوراً ما عدا العمق وطاقة الارتفاع لهذا الامتداد الذاتي . اما النفس الابولونية فانما كانت تفضل إحراق موتاها ، وتفضل إبادتهم ، ولهذا كانت تنفر من البناء الحجري طيلة المرحلة المبكرة من مراحل حضارتها . لكن النفس المصرية كانت ترى ذاتها تسير في درب حياة خط لها تخطيطاً صلباً عنيداً لا يلين كي يفضي بها في النهاية لتقف أمام قضاة الموتى ، (كتاب الموتى الفقرة ١٢٥) وهذه كانت فكرة المصير المصرية . فالوجود المصري هو وجود ذاك المسافر الذي يتبع (يتجه — المترجم) اتجاهاً واحداً لا يتبدل ، زد على ذلك أن كامل شكل لغة هذه الحضارة هو ترجمة هذا الموضوع الواحد الى المحسوس (ترجمة حسية — المترجم) . وكما أننا قد اتخذنا من الفراغ الرمز الاولي للشمال ، وقررنا الجسد ، الحجم ، رمزاً اولياً للنفس الكلاسيكية ، ولذلك فباستطاعتنا أن نقرر كلمة « الدرب » كلمة تعبر بوضوح بيّن ومفهوم عن الرمز الاولي للنفس المصرية . ومن الغريب ، لا بل من الأمور غير المفهومة بالنسبة الى الفكر الغربي ، أن ذاك العنصر الواحد من الامتداد الذي يؤكده المصريون هو ذاك الذي يعبر عن الاتجاه في العمق . فهياكل أجداث المملكة المصرية القديمة ، وخاصة تلك الهياكل الهرمية الجبارة منها والتي بنتها الاسرة الرابعة ، لا أقول انها تمثل تنظيماً متعمداً مقصوداً للفراغ كالتنظيم الذي نصادفه في الجامع والكاتدرائية ، بل أقول إنما

تمثل سياقاً منتظماً بإيقاعه من الفراغات .فالدرب المقدسة تقود من بوابة البناية القائمة على نهر النيل الى الممرات فالقاعات فالبـــلاط ذي الرواقات المقنطرة والغرف المستندة الى الاعمدة ، هـــذه الغرف التي تضيق فتضيق حتى تفضي أخيراً الى قاعة الموتى. وكذلك فان هياكل الشمس التي بنتها الاسرة الخامسة ليست بأبنية بل انما هي درب يحيط بـه بناء جبار من الحجر . فالتضاريس والصور تبدو في هذه الهياكل صفوفاً تقود المشاهد نتيجة لارغام انطباعي الى اتجاه معين مقرر. كما وأن لطرق برج الحمل وأبي الهول التي بنتها الأمبراطورية الجديدة الموضوع ذاته والهدف نفسه . فلقد كانت خـــبرة المصري بالعمق ، هذه الخبرة التي سيطرت على شعوره بشكل العالم ، خبرة ملحاحا للتأكيد على النازع الاتجاهي الى درجة جعلته يدرك الفراغ ، على صورة اكثر او أقل ، على أنه عملية تَحققٍ متتابعة . فليس لدى المصريين أي تخشب في المسافـة التي يعبرون عنها هنا ، فعلى الانسان ان يتحرك ، وأن يصبح بهـــذا رمزاً للحياة ، وذلك كي يوجد ارتباطاً له بالجزء الحجري من الرمزية . « فالدرب » تدل على كل من المصير والبعد الثالث . رد على ذلك أن سطوح الجدار العظمى والتضاريس وسوابيط الاعمدة التي يتحرك المصري ماراً بها هي مجرد «طول» وعرض : أي انها مجرد إدراك للأحاسيس ، وقوة دفع الحياة الى الأمـــام ، هي التي تمدُّ بهـــم في العالم . وهكذا نستطيع القول بان المصري قد اختبر الفراغ وذلك بواسطة وخلال الزحف الموكبي طيلة عناصر الزحف البعيـدة النائية ، بينما أن الاغريقي الذي اعتاد على أن يضحي بضحيته خارج المعبد ، لم يُحس بالفراغ او يشعر به ، أما إنسان عصورنا الغوطية الذي يصلي داخل الكاتدرائية ، فانه يترك لنفسه أن تغرق تأملاً في لانهائية الفراغ الهادئـــة الساكنة . ونتيجة لذلك فان فن اولئك المصريين يجب أن يستهدف اشكالاً مستوية منبسطة ، ولا شيء آخر غيرها ، وحتى في حالة استخدامه لوسائل صلبة . فالاهرام الذي ينتصب فوق الجدث الملكي هو في نظر المصري مثلث ، وهو سطح ضخم معبر تعبيراً جباراً ، ومهما كان الاتجاه الذي يسلكه المرء للاقتراب منه فان الاهرام يبقى مشيراً الى « الدرب » ومطـــلاً على المنظر الطبيعي .

فأعمدة الممرات الداخلية والقاعات بأرضياتها السوداء وبنظامها الكثيف في التزيين ، تبدو بأكملها في نظر المصري كخطوط عمودية ترافق سير موكب الكهنة في ايقاعه . كما وأن نقش التضاريس (وذلك خلافاً للنقش الكلاسيكي) قد حُصر في مستوى واحد ، وقد تقلصت سماكة النقش خلال مجرى تطور هذا الفن ابتداءً من الاسرة الثالثة حتى الخامسة ، من سماكة الأصبع الى سماكة قصاصة ورق ، وأخيراً أغرق التضريس في المستوى وذاب فيه . فسيادة الخطوط الافقية والعمودية والزاوية القائمة وتجنب كل تقليص ، هذه الامور كلها تعضد مبدأ البعدين وتوافقه وتساعد على عزل هذه الخبرة الاتجاهية بالعمق التي تنطبق على « الدرب » وعلى القبر في نهايته . والحق أن الفن المصري فن لا يقر بأي انحراف حباً في التفريج عن النفس المتوترة .

أو ليس هذا التعبير ، تعبير النفس المصرية ، هو تعبير جادت به أنبل لغة يمكن لها أن تدرك كل ما تريد نظرياتنا الفراغية أن تعبر عنه بواسطة الكلمات؟ أو ألا نرى أن هذه الميتافيزيقا المنقوشة على الحجر ، هي متيافيزيقا تبدو الى جانبها ميتافيزيقا « كنت » المكتوبة تأتأة وتلعثماً ميؤوساً منها يائسين ؟ وهناك على كل حال حضارة أخرى ، قد وجدت ، بالرغم من اختلافها الاساسي والحضارة المصرية ، أقول وجدت لها رمزاً أساسياً اولياً وثيق الارتباط بالرمز المصري ، وأعني بهذه الحضارة الحضارة الصينية بمبدإها الشديد في اتجاهيته ، مبدأ[1] « التاو » ، لكن بينما نرى المصري يغذ السير على الدرب الذي حددته له ضرورة لا ترحم حتى يبلغ نهايته ، نرى الصيني يتجول في العالم ، وهو نتيجة لواقعه هذا يقاد الى إلهه أو الى مقبرة اسلافه ، لا بواسطة مهاوٍ حجرية حصرت بين جدران ناعمة رهيفة متقنة البناء ، بل انما تقوده الطبيعة الودود نفسها الى إلهه ومقبرة اسلافه . ولم يمس المنظر الطبيعي في أية حضارة أخرى المادة الأصلية للهندسة المعمارية كما أمسى في الحضارة الصينية . ويقول ا . فيشه في الصفحة ٢٤ من كتابه « التصوير الريفي الصيني » ما يلي : « هنا

---

(١) شرحنا هذا المبدأ فيما تقدم . ـ المترجم ـ

وعلى أسس دينية جرى تطوير قانونية عظيمة ووحدة مشتركة بين كل نماذج البناء الذي إذا ما اتحد مع المحور العام للشمال والجنوب اتحاداً وثيقاً ، عندئذٍ يشد دائماً أبنية البوابات والجوانب والقاعات ومجالس البلاط بعضها الى بعض داخل المخطط المتجانس ، الذي قاد اخيراً الى تخطيط عظيم كذلك وإطلالة وسيطرة على الارض والفراغ كتينك بحيث يحق معهما للمرء بأن يقول بأن الفنان يبني والمنظر الطبيعي لا يغيب دقيقة واحدة عن ذهنه .. » فالمعبد الصيني ليس معبداً مستقلاً قائماً بذاته ، بل إنما هو عرض تبدو فيه للتلال والمياه والاشجار والزهور وللحجارة في اشكالها المقررة المعينة ونوازع هذه الأشكال ، الأهمية ذاتها التي هي للبوابات والجدران والجسور والقناطر والمنازل . وهذه الحضارة ، الحضارة الصينية ، هي الحضارة الوحيدة التي تعتبر فن البستنة فناً دينياً عظيماً. فهناك حدائق وبساتين هي تأملات لطوائف بوذية خاصة ، لهذا فان الهندسة المعمارية المستندة كلياً على المنظر الطبيعي ، هي الهندسة التي تشرح وتوضح الهندسة المعمارية للأبنية الصينية بامتدادها الطبقي وبتأكيدها على السطح بوصفه الجزء المعبر الحقيقي ، وكما أن الدروب الصينية المراوغة التي تبدأ من خلال الابواب فتمر على الجسور والقناطر وتدور حول التلال والجدران ، تفضي أخيراً بالمرء الى النهاية ، كذلك هي ايضاً حال التصوير الصيني الذي ينطلق بالمُشاهد من تفصيل الى تفصيل ، بينما أن التضريس المصري يدل المُشاهد دلالة خبير على الاتجاه الوحيد المعين . ويقول « جلاسر » :

« علينا ألا نرى الصورة دفعة واحدة ، فالتتالي الزماني يستلزم تتالياً لعناصر الفراغ حيث يتوجب على العين أن تنتقل خلال هذا التتالي من عنصر فراغ الى آخر . »

لهذا بينما نرى أن الهندسة المعمارية المصرية تسيطر على المنظر الطبيعي ، نرى الهندسة المعمارية الصينية تتزوج به وتدافع عنه وتحميه ، ومع هذا نرى ان كلتا الحضارتين تؤمنان بان الاتجاه في العمق هو الذي يحافظ على صيرورة الفراغ بوصفها خبرة حاضرة حاضراً متتالياً .

- ٣ -

إن كل فن هو لغة تعبير ، زد على ذلك أن هذه اللغة حتى في نُبَذِها المبكرة جداً ، والتي تمتد الى الوراء بعيداً بعيداً حتى عالم الحيوان ، هي لغة ذاك الوجود الفعال الذي يتحدث عن نفسه فقط، وهو وجود لا يحس بالسامع أو المُشاهِد وحتى بالرغم من غياب السامع او المشاهد ، فان الحافز على التعبير قد لا يتحدث او ينطق . ونحن نشاهد مراراً حتى في الظروف « المتأخرة » جمهوراً من صُناع الفن يرقصون جميعاً او يغنون أو يمثلون تمثيلاً صامتاً . والحق أن فكرة « الجوقة » بوصفها مجموعاً من الاشخاص الحاضرين هي فكرة لم يحدث لها أن اختفت اختفاء كلياً من تاريخ الفن . إن الفن الارقى هو وحده الذي يصبح بصورة حاسمة فناً وذلك أمام « المُشاهدين » وخاصة (كما يشير نيتشه في أحد مؤلفاته) أمام المشاهد الأسمى الذي هو الله .

إن هذا التعبير هو إما زينة (Ornament) وإما تقليد، (Imitation) والزينة والتقليد هما إمكانان من الإمكانات الارقى ، ومن الصعب أن ندرك بحسنا في البداية استقطابية الواحدة بالنسبة الى الأخرى . ولاشك أن التقليد هو أقدم واقرب من الزينة الى الجنس المنتج . فالتقليد هو نتاج الفكرة السيمائية لشخص ثان استماله شخص اول فدفع به إلى التجارب ورنين إيقاع الحياة ، بينما أن الزينة تبرهن على « أنا » « Ego » تعي طبيعتها الخاصة ، إن التقليد واسع الانتشار في عالم الحيوان ، بينما أن الزينة مرهونة بالانسان ووقف عليه وحده .

إن التقليد هو وليد الايقاع السري لكل الأشياء الكونية . فالشيء يبدو

للانسان اليقظ شيئاً منفصلاً قائماً بذاته وممتدا ، فيرى امام ناظريه « هنا » و «هناك»، ويرى شيئاً ما خاصاً وآخر غريباً ، ويشهد الكون المكرسكوبي والكون الكبير،وجميع هذه الاشياء متباعدة عن بعضها بعضاً تباعد القطبين، وما مهمة التقليد في ايقاعه إلا إقامة جسر يربط بين كل قطبين من الاقطاب المتباعدة . إن كل دين هو جهد تبذله النفس اليقظة كي تبلغ القوى العالمية المحيطة بها ، وكذلك ايضاً هي حال التقليد الذي يكون ، في أشد لحظاته إخلاصاً وتكريساً ، نازعاً دينياً كاملاً ، وذلك لأنه يتوقف على هوية باطنية، هي هوية وسط بين النفس والجسد ، بين أل « هنا » والعالم المحيط به أي أل « هناك » هذه الـ « هناك » التي تكون متذبذبة أثناء صير الواحد واحداً .

وكما يحافظ الطائر على توازنه حلال العاصفة ، أو كما يستجيب الطوف لترنح الأمواج ، كذلك تستجيب اعضاؤنا الى ايقاع لا يقاوم لصوت موسيقى الزحف (March) زد على ذلك أن تقليد المرء لسلوك انسان آخر وحركاته لا يقل في عدواه عما ذكرت،ويُبَرِّز الاطفال ويبزون غيرهم في هذا المضمار. والتقليد يبلغ ذروته، عندما نطلق لذواتنا الاعنة في أغنية مشتركة أو زحف استعراضي او رقص يخلق من وحدات عديدة من الشعور والتعبير وحدة شعور وتعبير واحدة هي « نحن » . ولكن صورة إنسان « ناجحة » او صورة منظر طبيعي ، هي ايضاً نتاج الحركة التصويرية في تناغمها وترنح الحي وتمايله قبالتنا ، وهذا هو التحقق للإيقاع السيائي الذي يتطلب من مُنَفِّذه أن يكون اللوذعي الماهر الذي يستطيع أن يكشف فكرة أو نفس الغريب في تحرك سطحه . ونحن في بعض اللحظات المعينة وغير المتحفظة ، جميعاً لوذعيون مهرة في هذا النوع ، وذلك حينما نكون مندفعين في ايقاع الموسيقى غير المحسوس وفي تحرك التعابير الوجهية ، إذ أننا في مثل هذه الحالات نخترق فجأة بابصارنا كل تصنع وتظاهر وادعاء لنشهد الاسرار العظمى .

إن هدف كل تقليد هو الإثارة الفعالة ،وهذا يعني تمثُّل (Assimilation)

نفسنا داخل شيء ما (وتبديل في المكان واستحالة الانسان الواحد الى انسان ثان ، حيث يعيش الواحد منذ تمثله للآخر داخل الآخر الذي يصفه ويصوره) وهو (اي التقليد) قادر على ايقاظ شعور شديد بالاتحاد حيث يمتد هذا الشعور ليشمل كامل السلسلة المبتدئة بالامتصاص الهادىء فالاقناع فالاذعان حتى أشد القهقهات تهتكاً وخلاعة وحتى اعمق اعماق الأحاسيس الشهوانية ، ومثل هذا الاتحاد غير قابل للانفصال عن النشاط الابداعي . على هذا النمط نشأ الرقص الشعبي الدائري (نسبة الى دائرة) فرقصة (Shuhplattler) البافارية هي في الأساس تقليد لحركات مطارحة دجاجة الارض الغرام لديكها ، لكن هذا هو ايضاً ما يعنيه « فاسيري عندما يمتدح كيمابي » وجيوتو اللذين كانا أول من عاد الى تقليد الطبيعة ، أي طبيعة رجل النبع التي قال عنها المعلم « إيكارت » :

« إن الله يجري في كل المخلوقات ، لذلك فان كل ما هو مخلوق هو الله ».

إن ذاك الشيء الذي يعرض نفسه على تأملنا في العالم المحيط بنا كحركة فاننا لنعيده ترجمة كحركة ايضاً ، وذلك لانه يشتمل على معنى بالنسبة الى شعورنا ، ولهذا فان كل تقليد هو « درامي » في مفهومه الاوسع ، وتعرض الدراما في حركة فرشاة الفنان أو في إزميل النحات ، وفي الانعطاف النغمي للأغنية ، وفي لهجة التلاوة والالقاء ، وفي بيت من الشعر ، وفي الوصف وفي الرقص . لكن كل ما نختبره داخل وبواسطة النظر والسمع هو نفس غريبة عنا ، نفس نوحد ذواتنا معها . ولا يعمد الناس إلا في مرحلة المدينة العظمى فقط الى تجزئة الفن تجزئة عقلية واستلال الروح منه ، فيتحول الفن في تلك المرحلة ليصبح طبيعياً (Naturalism) وفق المفهوم السائد في عصرنا هذا ، مثلاً على ذلك أن يقلد أحدهم مظاهر فتنة الآخر ، أو أن يقلد أصل صفات محسوسة قابلة لأن تحدد تحديداً علمياً .

إن الزينة تفصل نفسها عن التقليد ، وذلك بوصفها شيئاً ما لا ينساق وراء تيار الحياة ، بل إنما يجابه تيارها بصلابة وقسوة . ونحن هنا قد قمنا

بدلاً من المميزات السيمائية التي اختلسناها بعداً ونظراً من كائن غريب، دوافع ورموزاً طبعتها بطابعها ، إذ لم يعد القصد هنا ادعاءً وتعللاً بل إنما أصبح مناشدة وتضرعاً . « فالأنا » تطغي هنا على « الأنت » ، والتقليد يتحدث فقط بوسائل هي وليدة لحظتها ، وسائل لا تتناسل او تتكاثر ، لكن الزينة تستخدم لغة متحررة من النطق ، وذخيرة من أشكال تمتلك ديمومة ، وهي لا تعيش أبداً على رحمة الفرد .

ونحن لا نستطيع أن نقلد إلا الحي ، والحي يُقلد فقط بواسطة الحركات لأنه بواسطة الحركات يكشف عن نفسه لأحاسيس الفنان والمتفرجين. وهكذا فان التقليد ينتمي حتى ذاك الحد الى الزمان والاتجاه . فجميع انواع الرقص والرسم والوصف والتصوير هي بالنسبة الى العين والأذن اشياء اتجاهية لا تنقض أو تُرد ، ولذلك فان أسمى إمكانات التقليد تكمن في استنساخ مصيري ، أ كانت تلك النسخة لحنا أم شعراً أم صورة أم مشهدا مسرحيا . أما الزينة فهي على عكس التقليد ، إذ أنها شيء ما أُبتُعد بها عن الزمان ، فهي امتداد مجرد ، امتداد بُثّ فيه واستقر. وحيث إن التقليد يعبر عن شيء ما بواسطة انجاز ذاته ، فان الزينة لا تستطيع أن تقوم بمثل هذا العمل إلا بواسطة عرض نفسها على الأحاسيس بوصفها شيئاً قد أنجز وتم . ولما كانت هذه هي حالها لذلك فهي مستقلة استقلالاً تاماً عن الأصل . وكل تقليد يمتلك بداية ونهاية ، بينما أن الزينة لا تمتلك سوى ديمومة ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نقلد غير مصير الفرد (مثلاً مصير أنتيجون أو ديديمونا) ، بينما أن فكرة المصير العامة تستطيع أن تعرض نفسها بواسطة الزينة او الرمز فقط (كما عرضت مثلا فكرة مصير العالم الكلاسيكي بواسطة العمود « الدوري ») فالتقليد يفترض موهبة ، بينما الزينة تفترض موهبة ومعرفة مكتسبة ايضاً .

إن لكل فن من الفنون الدقيقة صرفه (Grammar) ونحوه وإعرابه في لغة شكله، وله قواعده وقوانينه ومنطقه الباطني وتقليده (Traditions) وهذا لا ينطبق فقط على المعبد « الدوري » ذي الغرفة الواحدة ، أو على

الكاتدرائية الغوطية الماثلة في كوخ او على مدارس النقش المصرية والأثينية وعلى الكاتدرائية الطينية في شمالي فرنسا ، او على مدارس التصوير في العالم الكلاسيكي ومثيلاتها من مدارس فلورنسا وهولندا والرين ، بل إنما ينطبق ايضاً على القواعد المقررة الثابتة « للسكالد » [1] Skalds و« الميسنجر » Minnesanger [2] هذه القواعد التي كانت تدرس وتمارس بوصفها حرفة وصنعة يمتهنها الانسان ، (ولم تكن تعالج هذه المهنة الجملة وبحر الشعر فقط ، بل انما كانت تعالج الايماءة واختيار التصور والخيال) . لقد كانوا يمتهنون رواية الملاحم الفيدية والهوميرية والالمانية الكلتية ، وتأليف المواعظ الغوطية وإلقائها (بكل من اللغتين العامية واللاتينية) ويمتهنون إعداد النثر الخطابي باللغة الكلاسيكية وإعداد قواعد الدراما الفرنسية .

ويعكس زخرفُ الانجاز الفني السببية المحصنة للكون الكبير ، كما يراها انسان من نوع خاص ويدركها . ولكل من الزخرف والسببية منهاج ، وينفذ الى كل منهما جانب الحياة الديني ، الخوف والحب . فباستطاعة الرمز الأصيل ان يبث الخوف او ان يحرر من الخوف . « فالحق » يحرر ، اما الخطأ فيؤلم ويشيع الكآبة في القلب او يسحقه . بينما ان الجانب المباده من الفن هو خلاف ذلك ، إذ انه يقف اقرب من غيره الى شعور الجنس الحقيقي بالبغضاء والحب ، ومن هذا الشعور ينشأ التعارض بين القبيح والجميل ، وذلك فيما يتعلق بالحي فقط ، هذا الحي ذي الايقاع الباطني الذي ينفرنا او يجذبنا معه الى الصورة ، أكانت تلك الصورة صورة سحابة تتكبد السماء ساعة الغروب ، او لهاثاً شديداً لآلة. ان التقليد جميل ، لكن الزينة ذات مغزى ، وهنا يكمن الفرق بين الاتجاه والامتداد ، وبين المنطق العضوي والمنطق اللاعضوي ، وبين الحياة والموت . فذاك الشيء الذي نعتقد بانه جميل

---

(١) Skald : أحد الشعراء الاسكندنافيين الغابرين واحد رواة الشعر الملحمي .
— المترجم —

(٢) Minnesanger طائفة من الشعراء والموسيقيين الغنائيين الالمان. وقد ازدهرت فنون هذه الطائفة في الفترة الواقعة بين عام ١١٥٠ وعام ١٣٥٠ تقريباً — المترجم —

« يستحق منا ان ننسخه » . وهو يترنح معنا ويتمايل بسهولة ويسر ويدفع بنا لان نقلد ، ولان نشترك في الغناء وان نكرر ونعيد . فتزداد قلوبنـــا خفقاناً ، وترتعش اعضاؤنا ، وننفعل ونثار حتى تفيض ارواحنـــا وتطفح كؤوسها . ولكن لما كان الجميل ينتمي الى الزمان ، لذلك « فان له زمانه » . فالرمز جلود ذو ديمومة ، لكن كل ما هو جميل يختفي باختفاء نبضات الحياة في الانسان وفي الطبقة والشعب والجنس الذي يُحِسُّ به بوصفه جمالاً خاصاً مُمَيزاً في الايقاع الكوني العام . « فالجمال » الذي كان يشع به النحت والشعر الكلاسيكيان يبهر العين الكلاسيكية ، هو شيء ما مختلف عن الجمال الذي يشعان (النحت والشعر) به امام عيننا ، اذ انه شيء مـــا قد خمد بخمود النفس الكلاسيكية ولا يمكن استرداده ، اما ما نعتبره جميـــلاً من الجمال الكلاسيكي ، فانما هو شيء ما لا يوجـد إلا بالنسبة الينا فقط . وليس ذاك فقط الذي هو جميل في عين احد الاجناس البشرية او محايد او بشع في عين جنس آخر ، مثلا ككامل موسيقانا بالنسبة الى اهـــل الصين ، او النحت المكسيكي . بالنسبة الينا ، هو الجمال ، وذلك لان الحياة الواحدة نفسهـــا ، الحياة المعتادة المألوفة ، نظراً للحقيقة كل الحقيقة التي تقول بان للحياة ديمومة ، تجعلها عاجزة عن امتلاك الجمال . والآن نستطيع لاول مرة ان نرى التعارض حتى اعمق اعماقه بين هذين الجانبين من الفن ، التقليد والزينـــة . فالتقليد يبث الروحانية ويشيعها وينعش ، أما الزينة فتخلب اللب وتفتن وتقتل . فالاول يصير (لاحظ استعمالنا لكلمـة يصير) بينما الثاني كائن وموجود ، لذلك فان الاول متحالف والحب ، وفوق كل شيء متحالف (في الاغاني والهياج والرقص) والحب الجنسي ، هذا الحب الذي يستدير بالوجود ليجابه المستقبل ، بينما الثاني يستدير ليهتم بالماضي والذاكرة والشعائر الجنائزيـــة . فالجميل يطارد بحنين وتوق وحنان ، أما ذو المغزى فانمـــا يشيع الخوف والرعب ، ولا اظن ان هنـــاك تعارضاً اعمق من التعارض القائم بين منزل الحي ، ومنزل الميت . فكوخ الفلاح ومشتقاتـــه ابتداءً من قصر الاقطاعي

الريفي الى البلدة المسوّرة فالقلعة ، هي جميعاً منازل للحياة ، وهي تعابير غير واعية للدم في دورته ، تعابير لم ينتجها اي فن ولا يستطيع كل فن ان يعمل فيها ان تعديلا او تبديلا .

ففكرة العائلة تبدو اول ما تبدو في مخطط البيت الاولي (الاول في بدائيته – المترجم) (Proto house) . كما ويبدو شكل الأرومة الباطني في مخطط قراه ، هذه القرى التي لا تزال تستطيع ان تخبر عقب قرون طويلة وعقب احتلالات متعددة بالجنس البشري الذي اسسها وبناها ، وتظهر حياة الشعب ونظامه الاجتماعي في مخطط المدينة (وليس في تعاليها ورفعتها وصورتها الطيفية) .

ومن جهة أخرى فان الزينة ذات النظام الارقى تطور نفسها وفق رموز الموت المتيبسة ، ابتداءً من قارورة رماد الميت ، فالتابوت الحجري فشاهد القبر ، فمعبد الموتى ، ووراء هذه الاشياء ، في هياكل الله فالكاتدرائيات التي هي زينة محضة ، إذ أنها ليست تعبيراً لجنس بشري بل انما هي لفتة نظرة في العالم . فالكاتدرائيات هي فن محض ، بينما أن الأكواخ والقلاع ليست بفن ، وذلك لأن الأكواخ والقلاع هي مبانٍ يصنع داخلها الفن وخاصة الفن التقليدي وينجز ، فهي مواطن الملاحم الفيدية والهوميرية والجرمانية ، وموطن أناشيد الابطال ، ورقص العامة والنبلاء والنبيلات ، وموطن النشيد .

ومن جهة أخرى فان الكاتدرائية فن ، وهي اكثر من ذلك ، الفن الوحيد الذي لا يقلد أي شيء ، فهي توتر مجرد اشكال دائمة ، وهي منطق مجرد ثلاثي الابعاد ، يعبر عن نفسه بالحافات والسطوح والاحجام . لكن فن القرى والقلاع فن مشتق من انعطاف اللحظة وميلها ، من الضحك وارواح الاعياد والالعاب المرحة ، وهي تعتمد ، حتى مثل هذا الحد ، على الزمان ، وهي بنت المناسبة الى ذاك الحد الذي جعل « التروبادور » يستحصل حتى على اسمه بواسطة العثور على المكان الذي يختاره له مقراً ، زد على ذلك أن الارتجال في الموسيقى والشعر والرقص ، أو غير ذلك ، (كما نرى في رقص

الغجر اليوم) هو ليس سوى جنس بشري يعرض نفسه تحت تأثير الساعة على أحاسيس غريبة عنه . إن كل فن روحاني معتمد على هذه القوة الابداعية الطليقة يناهض المدرسة الصارمة التي يكون فيها الفرد (كما هو في الترنيمة واعمال البناء والنقش) خادماً لمنطق اشكال لا زمان لها ، فان تاريخ طراز كل حضارة يكمن في المذهب الديني المبكر للهندسة المعمارية التي تختارها تلك الحضارة منهجاً لها . ففي القلعة تمتلك الحياة لا التركيب طرازاً ، وفي البلدة فان مخططها هو صورة لمصائر سكانها . إن الصور الطيفية والخازونات البارزة والقباب تتنبىء بمنطق صورة عالم بُناتها ، تنبىء باول الاشياء وآخرها ، تنبىء بكونهم (Universe) .فالحجر في الهندسة المعمارية للاحياء يخدم غرضاً دنيويا ، بينما هو رمز في الهندسة المعمارية للمذهب الديني . ولا اعتقد بان هناك أمراً قد جرح تاريخ الهندسات المعمارية العظمى الجرح البليغ ، كما جرحه ذاك القول القائل بانه تاريخ « التقنيات (Technique) الهندسية المعمارية » بدلاً من أن يقولوا بأنه تاريخ الفِكَرِ الهندسية المعمارية التي اتخذت وسائل تعبيرها التقنية اينما وكيفما وجدتها . وكذلك كانت الحال ايضاً وتاريخ الآلات الموسيقية التي هي ايضاً قد طُورت على أساس لغة النغم. أما إذا كانت زاوية تقاطع العقود (groin) والدعائم الطائرة ، وعقد القبة وقوسها قد تُخيلت خصيصاً من أجل الهندسات المعمارية العظمى ، أم كانت وسائل وذرائع موجودة ومتوفرة وبمتناول اليد كثيراً أو قليلاً ، أم استخدمت ، فان كل هذه الاشياء هي في نظر تاريخ الفن أمر ليس بذي بال ، وهذا الأمر شبيه بالأمر المتسائل عما إذا كانت الآلات الموسيقية الوترية قد نشأت أول ما نشأت في الجزيرة العربية أم في بريطانيا الكلتية . وقد يكون العمود الدوري « بوصفه انجازاً » لصنعة أُستعير من المعابد المصرية في عهد الأمبراطورية الجديدة ، وقد يكون طراز بناء المساكن في العصور الرومانية المتأخرة قد اقتبس من « الاتروسك » ، او قد يكون طراز بناء القاعة الفلورنتية قد اقتبس من برابرة افريقيا الشمالية ، ومع ذلك فان «البريبتيرز »

« الدوري » « والبنثايون » « والبلازوفارنس » ينتمي كل واحد منهـــا الى عالم يختلف كلياً عن عالم الآخر ، إذ ان كل واحد منها يشير الى تعبـــير عن رمز اولي لحضارة من الحضارات الثلاث .

– ٤ –

يوجد في كل مرحلة نبع[١] حضارية فنان زخرفيان وغيرتقليديين ، وهما فن البناء وفن « الديكور » وينتمي التعبير الاولي بصورة خاصة وخـــلال القرون الحبالى السابقة لهالى الزخرف فيمفهومه الضيق . فالمرحلة الكارولنجية هي مرحلة ممثلة بزينتها بوصف هذه الزينة هندسة معمارية لها ، وذلك لأن انعدام وجود الفكرة يقف فاصلاً بين طرازاتها وأساليبها . وتماثل هذهالمرحلة المرحلة المسينية ، فالعدم لم يعف عن أي بناء من ابنية هذه المرحلة ، وهذه حقيقة من حقائق تاريخ الفن . ولكن الهندسة المعمارية بوصفها زينة تندفع فجأة في فجر كل حضارة عظمى الى مسرح الوجود بقوة تعبيرية طاغيـــة كتلك ، حيث يتقلص ديكور كذاك ويتراجع أمامهـــا لمدة قرن من الزمن خائفاً مرعوباً . وهنا تستأثر فراغات وسطوح وحافات الحجر بالحديث ، فجدث « تشفرين » هو ذروة السذاجة الرياضية (فانت تشهد في كل مكان من هذا الجدث زوايا قائمة ، ومربعات واعمدة قائمة الزوايا لكنك لا ترى في اي مكان منها زخرفا او نقشا) ولم يجرأ التضريس على المغامرة في التعدي على سحر هذه الفراغات المهيب إلا عقبان طوى الفناء عدة اجيال ،وعندئذ اخذ الاجهاد بالتراخي والانفراج . كما وان « الرومانسكية) النبيـــلة في فاستفاليا وسكوسونيا (كأبنية هلديشايم، وجرنرود وبولنتسيلا وبادربورن)

---

(١) مرحلة النبع ، هي اولى مراحل الحضارة إذ يأخذ الناس بالاستقرار بالقرب منالينابيع فيبنون المنازل والقرى ، ويضعون الاسس لأول المجتمعات البشرية ، ويبـــدأ الانسان بممارسة حياته المجتمعية . المترجم

وفي جنوبي فرنسا ، والنورمان (نورويتش وبيتربورو) تدبرت امرهـا فاستطاعت ان تترجم بمهابة وبقوة لا توصف كامل الحس بالعالم بواسطة خط واحد ، او تاج عمود واحد ، او قوس واحد .

ويبلغ عالم الشكل في مرحلة النبع ذروته ، قبل ان تصبح علاقة الهندسة المعمارية بالزينة ، كعلاقة السيد الاقطاعي برقيق الارض . وعلينا هنا ان نفهم الزينة باوسع ما لها من معان . فكلمة الزينة تشمل تقليديا حتى وحدة الدافع الكلاسيكي بتناسقه المتوازن الهادىء او بملحاقاته الشاردة التـائهة ، وتشمل ايضاً سطح الزخرف العربي المغزول ، والسطح غير اللامشابه له لنموذج الفن « المايي » والنموذج الرعدي (نسبة الى رعد) ونماذج اخرى تعود الى مرحلة « تشعر » هذه النماذج التي تثبت دون شك قواعد المنظر الطبيعي في الهندسة المعمارية الصينية . لكن صور المقاتلين المرسومة على مزهريات « دبيلون » هي ايضاً صور رسمتها روح الزينة ، كما وان الزينة تشمل ايضاً في مرتبة اعلى من مراتب مفاهيمها بمجموعات التماثيل في الكاتدرائيات الغوطية .

ويقول « دفوراك » في الصفحة ٤٤ من كتابه « المثالية والطبيعية » في النحت والتصوير الغوطيين ما يلي :

« لقد نضدت الاحجام كالاعمدة أمام المشاهد ، فالاحجام ذات الكينونة العمودية كانت بالنسبة الى المُشاهِد منضدة في مراتب تعلو الواحدة منهـا فوق الاخرى كأنها احجام ايقاعية لسيمفونية تحلق عالياً نحو السماء وترسل باصواتها الى كل اتجاه . »

وإلى جانب كون الستائر والايماءات ونماذج الحجم زينة ، فان حتى تركيب انعطاف النغم الجوقي في الترنيمة ، والحركة المتوازية لاجزاء الموسيقى الكنسية هي ايضاً زينة موضوعة فيخدمة الفكرة الهندسية المعمارية المسيطرة على كل شيء. ولا يبطل سحر الزخرف العظيم إلا في بداية المرحلة «المتأخرة» حيث تتهـاوى الهندسة المعمارية الى مجموعة من فنون دنيوية مدنية خاصة تكرس ليلاً نهاراً كامل وجودها لأشاعة « الانبساط» (تعمدنا كلمة الانبساط

لا الانشراح) والتقليد الماهر ، وبهذا تصبح الهندسة المعمارية في واقعها هندسة ذات طابع شخصي . وينطبق على التقليد والزينة ما ينطبق على الزمان والفراغ ، ولقد سبق لنا ان اشرنا الى هذين من قبل ، فالزمان يلد الفراغ ، اما الفراغ فيقتل الزمان. ولقد حَجّرت الرمزية في البداية كل شيء حي ، فلم يكن يُسمح للتمثال القوطي بان يصبح جسداً حيا ، بل انما كان مجرد مجموعة من الخطوط نظمت على شكل انسان . لكن الزينة تفقد الآن كل صرامتها المقدسة وتصبح يوماً بعد يوم واكثر فاكثر « ديكوراً » بالنسبة للتركيب الهندسي المعماري لحياة مهذبة متأنقة .

وقد تبنى الاثرياء ورجال البلاط في عالم الشمال (والشمال فقط) ذوق النهضة في الهندسة المعمارية بوصفه ديكوراً مُجَمِّلا. ولقد كان للزينة في المملكة المصرية القديمة معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي كان لها في المملكة المصرية الوسيطة ، وكان معناها ايضاً في المرحلة الهندسية مختلفاً ايضاً عن معناها في المرحلة الاغريقية (الهلينية) ، كما وان معناها في نهاية القرن الثاني عشر كان هو ايضاً مختلفاً عن معناها في نهاية عهد لويس الرابع عشر ، زد على ذلك ان الهندسة المعمارية تصبح ايضاً تصويرية وتقوم بادوار موسيقية فاشكالها كما تبدو تحاول دوماً ان تقلد شيئاً ما في صورة العالم المحيط بها . ونحن نخطو من العاصمة «الايونية» الى الكورنثيه ومن فيغنولا لنمر ببرنيني الى «الروكوكو» .

وأخيراً عندما تأخذ المدنية محط اقدامها فعندئذ تخمد جذوة الزينة الحقيقية ويختفي معها الفن العظيم بكامله . وتشتمل مرحلة الانتقال على (وفي كل حضارة) « التكلسك » والرومانطيقية ، ويكون التكلسك نظرة عاطفية الى الزخرف ، (القواعد والقوانين والاساليب) هذا الزخرف الميت (الفاقد النفس) والذي يكون قد هجر منذ طويل زمن لقدمه ، أما الرومانطيقية فهي تقليد عاطفي لا للحياة بل إنما هي تقليد لتقليد اقدم من تقليدها . فنحن نجد الذوق الهندسي المعماري قد حل محل الطراز الهندسي المعماري . فاساليب التصوير الزيتي والتصنع في الكتابة والاشكال من قديمة وجديدة

والوطني منها والغريب ، كل هذه الاشياء تأتي مع الزي (Fashion) وتختفي باختفائه ، وذلك لانه لم يعد هناك من وجود للضرورة البـــاطنية ، ولم يعد هناك من « مدارس » (هندسية معمارية وزينة – المترجم) بل اصبح كل فرد حراً في ان يختار ويقتبس ما يشاء واينما يشاء مما يرغب ويختار . فالفن قد امسى صناعة فن في كل فروعه منهندسة معمارية وموسيقى شعر ودراما، ويصبح لدينا في النهاية مخزوناً متداولاً تجارياً منالانجازات الادبية والتصويرية التي تفتقر الى كل مغزى اعمق ، وتستخدم وفق ما يمليه الذوق . ونحن لا نشاهد فقط هذا الشكل الصناعي للزينة ، (الذي لم يعد شكلاً تاريخياً او في وضع صيرورة) في نماذج السجاد الشرقي والانجـــازات المعدنية من فارسية وهندية ، والاواني الخزفية الصينية ، بل انما نشاهده ايضاً في الفن المصري (والبابلي) في الحال التي آل عليها الى الاغريق والرومان . فالفن «المونوي» (Minoan) في جزيرة كريت هو صناعة فن مجرد ، وهو غريب الديار عن كريت. إذ انه نتاج الذوق المصري ما بعد عصر « الهكسوس »،اما «معاصر» هذا الفن فانما هو الفن « الهيليني » الروماني ابتداءً من عصر سيبيو وهنيبال ، وهو ايضاً يخدم بصورة مماثلة عادة التسلية ، ويساعد الذهن على إداء دوره . وباستطاعتنا ابتداءً من الديكور المترف للدعامة المرتكزة (Entablature) على عمود « فوزوم نيرفا » في رومـــا الى المرحلة المتأخرة عن تلك مرحلة الصناعة الفخارية في الغرب ، ان نلمس تشكلاً متواصلاً لصناعة فن غير قابلة للتعديل او التبديل ، هذه الصناعة التي نجد لها مثيلا في كل من العالمين المعنوي المصري والاسلامي ، والتي نفترض بانهـا قد سادت الهند عقب بوذا والصين بعد كونفوشيوس ايضا .

– ٥ –

والآن ، فان الكاتدرائيات تختلف عن معابـد الاهرام بالرغم من القربى

الباطنية العميقة التي تشدها بعضاً الى بعض، والحق أننا داخل هذا الاختلاف بالذات الذي يفرق بينها نمسك بتلابيب الظاهرة الجبارة للنفس الفاوستية ، هذه النفس التي يرفض لها زخمها للعمق أن ترتبط بالرمزي الاولي على أي شكل من الاشكال ، والتي تجاهد منذ الايام الاولى لولادتها كي تتسامى فوق كل حد بعدي . فهل هناك معه شيء يكون اكثر غرابة عن المفهوم المصري للدولة ، (هذا المفهوم الذي يجوز لنا أن نصف نازعـــه بأنه نبيل رزين ووقور) من المطامح السياسية للأباطرة العظام من سكسونيين وفرنكونيين وآل هوهنشتاوفن ، هؤلاء الأباطرة الذين غمرت الكآبة والاحزان قلوبهم لأنهم تجاهلوا كل الوقائع السياسية،والذين كانوا يعتبرون الاعتراف بأي حدود بمثابة خيانة لفكرة سلطتهم ؟ فهنا قد دخل الرمز الأولي للفراغ اللامتناهي، بكل قواه التي يعجز عنها الوصف ميدان الوجود السياسي الفعال ، فنحن نشاهد الى جانب شخصيات اوتو وكونراد الثاني وهنري الرابع وفريدريك الثـــاني الفايكنغ النورمان فاتحي روسيا وجرينلند وانجلـــترا وصقلية والقسطنطينية تقريباً ، ونرى ايضا البـــابوات العظام كغريغوري السابع وانوسنت الثاني ، وهؤلاء جميعهم كانوا يهدفون أن يجعلوا دوائر نفوذهم المنظورة تنطبق على كل العالم المعروف لهم . وهذا هو الذي ميز ابطـــال الكأس المقدسة ، وفرسان آرثر وابطال أساطير سيغفريد الذين كانوا جميعاً يعمهون في اللانهائي ، اقول هذا هو الذي ميزهم عن ابطال هوميروس بمـــا كان لهؤلاء الابطال من أفق جغرافي محدود ، وميز الحملات الصليبية الـــتي كانت تندفع برجال نهري الالب واللوار الى آخر حدود العالم المعروف عن الحوادث التاريخية التي بنت عليها النفس الكلاسيكية الاليـــاذة التي بمقدورنا واعتمادا على اسلوبها أن ندعي واثقين من أن تلك الحوادث كانت حوادث محلية ومحدودة المكان ومحسوساً بها تماماً .

لقد حققت النفس « الدوريـــة » رمز الشيء الإفرادي الحاضر جسداً وتعمدت أن ترفض جميع الخلائق الكبرى وتنبذ كل ما هو بعيد المجـــال ،

ولهذا السبب الوجيه لم تخلف المرحلة الاولى ما بعد « الماسينية » أي شيء لعلماء الآثار من علمائنا . ولقد كان التعبير النهائي الذي بلغتــه هذه النفس ممثلاً في المعبد «الدوري» بما لهذا المعبد من تأثير خارجي (لا باطني ـالمترجم) مجرد ، ولقد ارسى على ُصقع كأنه صورة منتفخة الجوف كثيفة صامتة ، لكنها تنكر وتتجاهل فينا الفراغ داخلاً بوصفه الـ OV او UN الذي كان يعتبر عاجزاً عن الوجود .

لقد كانت الاعمدة المصرية المنتظمة صفوفاً تحمل سطح القاعة ، وعندما اقتبس الانسان الاغريقي هذا النازع خلع عليــــه المفهوم الخاص به (أي الاغريقي ـ المترجم) فجعل داخله خارجه ، كما يقلب المرء فردة قفــاز ، فجاءت مجموعات الأعمدة الخارجية ، بمعنى ما ، كأنها مخلفات أثرية لداخل منبوذ ُمنكر . أما النفسان المجوسيه والفاوستية ، فانما كانتا خلافاً للنفس الكلاسيكية تشمخان عاليـا في بناءيها ، فلقد أصبحت صور حلميها مادية بوصفها عقوداً ترتفع فوق فراغات داخلية ذات فحوى ومغزى ، وهي بمثابة توقع بنائي لشعور مسبق ببدهيات الجبر والرياضيات التحليلية . فطراز عقد الدعامة ، الذي يشع من كل من بورغوندي وَالفلاندبرز ، بما لهذا الطراز من طابية هلالية الشكل (Lunettes) وركائز طائرة ، قد حرر الفراغ السجين من السطح المدرك حِساً الذي يحده . ويقول « دهيو » في الصفحة ١٦ من الجزء الاول لكتابه « تاريخ الفن الالماني » ما يلي :

« ان النافذة في داخل البناء المجوسي هي مجرد عامل تركيبي سلبي ، انها شكل منفعة وهي لم تتطور على أي وجه من الوجوه لتصبــح شكل فن ، ولنصفها بفج الكلام ، انها مجرد ثغرة في الحائط . »

وعندما أمست النوافذ لا يستغنى عنها في الواقع ، فانهــا ، ومن أجل الانطباع الفني ، قد أخفيت بواسطة رواقات كما هي الحال في الابنيةالرومانية الشرقية المستطيلة الشكل .(Basilica) فالنافذة كهندسة معمارية ، هي من جهة أخرى خاصة من خصائص النفس الفاوستية ، وهي أشد رموز هــذه

النفس دلالة الى الخبرة بالعمق ، والمرء ليحس وهو يتطلع اليها بالارادة التي تريد أن ترتفع من داخل البناء لتحلق طليقة فيما لا حدود له . فالارادة نفسها الملازمة للموسيقى الكونتروبونتية ، هي إرادة مألوفة لدى هذه العقود. فالعالم اللامادي لهذه الموسيقى كان ولا يزال وحتى عقب مضي طويل زمن على ذاك العصر ، وذلك عندما بلغت الموسيقى البولوفونية (المتعددةالنغمات) الى تلك الذرى التي بلغتها (في القطع الموسيقية الخالدة - المترجم) « آلام انجيل متى » و « إيرويكا » وتريستان وبرسيفال ، أقول كان العالماللامادي ولا يزال ذاك العالم الغوطي الاول الذي أمسى نتيجة لضرورة باطنية شبيهاً بالكاتدرائية ، وعاد الى موطنه ، الى لغة الحجر للعصور الصليبية . وحبا منه في أن يتخلص من كل اثر من آثار المادية الكلاسيكية . فانه قد دفع به كي يستخدم كامل قوى زخرف عميق المغزى زخرف يتحدى قوة تحديد التخوم العائدة للحجر . بما لهذه القوة من قدرة على إجراء تبديلات انطباعية مستهجنة على اشكال الاحجام النباتية والحيوانية والانسانية ، زخرف يذيب جميع خطوطه في انغام وتنوعات (Vari-tions) في الموضوع (Theme) ويذيب جميع واجهاته في « فوغات (Fugues) غفيرة الاصوات ، ويذيب كل نحته الجسدي في موسيقى طيات نسيج الستائر . وهذه هي الروحانية التي أعطت مفهومهم العميق الى امتداد الزجاج الجبار في نوافذ كاتدرائيتنا ، بما لهذا الزجاج من الوانمتعددة ونصف شفافة ولذلك فهي تصوير زيتي خال كلياً من الجسدية ، والحق أن هذا الفن لم يسبق له أن كرر نفسه أبداً في اي مكان وهو يشكل اكمل ما يمكن للخيال أن يتصوره من تعارض بينه وبين التضريس الكلاسيكي . ولربما كانت كنيسة « سانت شابل » في باريس هي خير برهان على هذا التحرر من الجسدية . ففي هذه الكنيسة يذوب الحجر في وميض الزجاج وبريقه ، بينما أن التصوير الزيتي على التضريس يشترك في مادتهوالحائط الذي نما التضريس عليه ومعه ، وللونهالأثر الذي يتركهالمادي، فهنا لدينا ألوان لا تعتمد على سطح حامل لها ، بل إنها ألوان طليقة حرة في الفراغ حرية « نوتات » الارغن وانطلاقها ، ونرى ايضاً اشكالاً وأحجاماً

متوازنة في اللا نهائي . وتقابل الروح الفاوستيه لهـــذه الكنيسة (التي هي تقريباً دون جدران ، وسامقة ذات عقود ، ينيرها ضوء متعدد الالوان ، وتشخص بابصارها من صحنها (صحن الكنيسة المتربعة) الى المكان المخصص للجوقة الكنسية العربية ذات القباب (واعني بها الكنيسة المسيحية البزنطية المبكرة) فقبة هذه الكنيسة التي تبدو للرائي كأنها تطفو محلقة فوق البناء المستطيل الشكل او المثمن الزوايا، تمثل ايضاً انتصاراً حقاً على مبدأ الجاذبية الطبيعية الكلاسيكية ، هذا المبدأ الذي تعبر عنـــه العارضة المرتكزة على الاعمدة (Architrave) والعمود ، وقد جاءت هذه القبـــة لتتحدى ايضاً الجسم الهندسي المعماري لخارج البناء (Exterior) لكن غيـــاب « خارج البناء » بالذات يؤكد أكثر ما يؤكد على الحائط الملتئم المرصوص والخالي من كل ثغرة والذي يغلق الكهف ويسد منافذه ولا يسمح لأية نظرة او أمل بأن تنفذ او ينفذ الى خارجه . فهناك تخلل صادق مربك لاشكال دائرية ومتعددة الزوايا والأضلاع ، وحمل وضع على صحفة عمود حجرية وعلى شكل يجعل هذا الحمل يحلق فاقد الوزن عالياً . لكنه مع هذا يغلق داخل البناء ويسد فيه كل منفذ ، زد على ذلك ان جميع خطوط البناء قد اخفيت ، ولا يسمح سوى لضوء مبهم غامض بالتسرب من ثغرة صغيرة فتحت في قلب القبة ، ولكنها فتحت لتؤكد فقط بصرامة وعناد على التسوير حول الداخل ، هـــذه هي المميزات التي نراها في الانجازات العظمى لهذا الفن ، ونراها خاصة في كنيسة سان فيتال في رافينا، وفي آيا صوفيا في القسطنطينية وفي مسجد الصخرة في القدس .

فحيث يضع المصري التضاريس ويقدح فكره ليجنب سطوحها المنبسطة أي إيعاز من تشذيب يوعز به العمق الجانبي،وحيث يضع المهندسون الغوطيون صورهم الزجاجية كي يجذبوا داخلاً الفراغ من الخارج ، يقوم المجوسي بكساء جدرانه بالفسيفساء البراقة والذهبية في معظمها والزخارف والنقوش. وهكذا يغرق كهفه بذاك النور الاسطوري وغير الحقيقي والذي هو دائمـــاً الغواية

والاغراء في الفن البربري بالنسبة الى أهل الشمال .

- ٦ -

إذن فإن ظاهرة الطراز العظيم ، هي انبعاث ، لا بل فيض يتدفق من جوهر الكون العظيم ، من الرمز الاولي لإحدى الحضارات العظمى . وإن كل إنسان يفهم مضمون هذه الظاهرة فهماً كافيـــاً يمكنه من أن يرى ان هذه الظاهرة لا تشير الى مجموعة شكل بل إنما تشير الى تاريــخ شكل ، فعندئذٍ فان مثل هذا الانسان سيحاول ان يرتب الهتامات والنبذ الفنية للجنس البشري البدائي وفق اليقين الباطني لأحد الطرازات الذي يتطور بصورة دائمة مستمرة خلال القرون المتعاقبة . إن فن الحضارات العظمى وحده ، هذا الفن الذي لم يعد فناً فقط بل انما بدأ يصبح وحدة ذات أثر من تعبير وفحوى، يملك طرازا . إن التاريخ العضوي للطراز يشتمل على ما قبل (pre) وعلى لا (Non) وعلى ما بعد (post) . فالرسم الصاعد للثور في عهد الاسرة الاولى، ليس هو بمصري بعد ، فانجازات المصريين الفنية لا تكتسب طرازا لهـــا إلا في عهد الاسرة الثالثة، لكنها تكتسب طرازها في هذا العهد اكتساباً مفاجئاً ومعيناً ، تعييناً دقيقاً صارماً . وكذلك ايضاً هي حال الحقبة الكارولونجية إذ ان هذه الحقبة تقف حائرة بين الطرازات، فنحن نرى فيها مختلف الاشكال التي مرت عليها يد الفنان او امتحنتها، لكنها جميعاً مفتقرة الى التعبير الباطني الضروري . ويقول « فرنكل » في الصفحة ١٦ من كتابه « فن البنـــاء في العصور الوسيطة » :

«إن مبدع كنيسة آخن يفكر واثقاً ويبني حقيقة ولكنه لا يحس أكيداً.» زد على ذلك ان لكنيسة ماريين « في قلعة فيرتزبرج (٧٠٠ م) نسخة طبق الأصل عنها في سلونيكا (كنيسة القديس جريس) ، كما وأن كنيسة القديس

جرمين دي بري » (٨٠٠ م) هي بقبابها وبكواهـا ذات شكل حذوة الحصان مسجد إسلامي تقريباً . والحق ان القرن الممتد من عام ٨٥٠ – ٩٥٠ هو قرن عقيم بالنسبة الى جميع بلدان اوروبا الغربية . واليوم ، هذا اليوم ، لا يزال الفن الروسي يتأرجح بين طرازين اثنين . فالهندسة المعمارية الخشبية البدائية بما لها من سقف خيمي (نسبة الى خيمة) ثمـاني الجوانب منحدر (وهذا السقف يمتد من النرويج الى منشوريا) هي هندسة متـأثرة بالنوازع البزنطية المنسابة إليها مما وراء الدانوب، وبالدوافع الارمنية الفارسية الوافدة عليها مما وراء القوقاس . ونحن لا شك نستطيع ان نلمس « ألفة اصطناعية » (Elective affini‘y) بين النفسين الروسية والمجوسية ، لكن الرمز الاولي الروسي ، اي السطح المستوي بلا حد ، لم يجد له حتى الآن تعبيراً أكيداً واثقاً في الدين او في الهندسة المعمارية . فسقفالكنيسة يرتفع كالرابية، لكنه لا يملك إلا القليل من المنظر الطبيعي ، وعلىهذا السقف تجلس السطوحالخيمية التي ُمشطت أطرافها « بالكوكوشنكس » التي تكبـح لا بل تطرح نازع التسامي جانباً . فهذه السطوح لا ترتفع كقبة الأجراس الغوطية ولا تُسَوِّرُ كقبة المسجد ، بل انما تستوي لتؤكد بذلك أفقية البناية والتي كان يقصد ان يراها المُشاهِد من الخارج فقط . وعندمـا منع المجلس الكنسي (Synod) عام ١٧٦٠ السطوح الخيمية وطلب بناء القباب الارثوذكسية البصلية الشكل، شيدت هذه القبـاب الثقيلة على اسطوانات . رهيفة غير محدودة العدد وقد ارتكزت هذه الاسطوانات على استواء السطح. وهذا الأمر لا يمثل طرازاً قد اكتمل بل إنما هو تباشير لطراز سينبعث عندما يتم انبعاث الدين الروسي . ولقد حدث هذا الانبعاث في العـالم الفاوستي قبيل عام ١٠٠٠ بعد المسيح . فلقد اندفع الطراز الرومانسكي خلال لحظة واحدة الى ميدان الوجود فقامت فجأة ديناميكية صارمة دقيقة للفراغ بدلاً من التنظيم المائع للفراغ على مخطط أرضية غير آمن او مضمون . وقد عينت منذ مستهل البداية العلاقة الثابتة التي تربط بين التركيب الداخلي والتركيب الخارجي ، ونفذت لغة الشكل الى الحائط وصيغ الشكل جداراً وذلك كله باسلوب لم يراود ابداً خيـال أية

حضارة من الحضارات . وقد اعطيت النـــافذة وقبة الأجراس منذ مستهل البداية مفهوميها الحقيقيين ، وعين الشكل تعيينـا غير قابل لأي دحض او نقض او تبديل . ولم يبق أمام الاجيال بعدها إلا ان يطوروا هذا الطراز ويسيروا به قدماً الى الأمام .

ولقد بدأ الطراز المصري بعمل ابداعي خلاق آخر كذاك ، وكان مثل الغوطي في لاوعيـه ومثله ايضاً مليء بقوة رمزية كاملة . فلقد اندفع الرمز الاولي المصري للدرب فجأة الى الوجود وذلك في بدايـــة عهد الاسرة الرابعة (٢٩٣٠ ق.م) فخبرة العمق الخالقة للعالم لهذه النفس تستمد جوهرها من عنصر الإتجاه نفسه . فالعمق الفراغي ، كالزمان المتخشب والمسافة والموت وحتى المصير نفسه، يسيطر على التعبير ، ويصبح البعدان المحسوسان المجردان، بعد الطول وبعد العرض مستوى مرافق حـارس يخطط درب المصير ويحدده تحديداً صارماً .

فالتضريس المصري المنبسط الذي ُصمم كي يُرى من أماكن قريبة، ورُتب ترتيباً تسلسليا على شكل يرغم المُشاهِد ان يمر بمحاذاة مستويات الجدار وفي الاتجاه المعين ، اقول إن هذا التضريس يندفع الى الوجود اندفاعـاً مماثلاً في فجأته لذاك ، وذلك في بداية عهد الاسرة الخامسة تقريباً . زد على ذلك أن شوارع الاهرامات وتماثيلها ومعابدها الصخرية منها والمدرجة ، التي شقت وشيدت في عصور متأخرة عن عصر التضريس ، هي ايضاً تزيد في شدة ذاك النـازع الى البُعد الوحيد الذي يعرفه الجنس البشري المصري ، أي القبر . فلتلاحظ السرعة التي تصبح فيهـــا سوابيط الاعمدة في الحقبة الاولى مناهج لاعمدة متراصة ضخمة جبارة تحجب كل نظرة جانبية ، إن هذا الشيء لم يكرر ذاته في أية هندسة معمارية أخرى .

إن عظمة هذا الطراز تبدو لنا صارمة لا تقبل باي تبدل او تغيير ، ولا شك أنها تقف ما وراء العاطفة تبحث أبداً وتُرعَب وتخاف ، وهكذا فانها تعطي الطبائع الثـــانوية صفة حركة شخصية قلقة في دفق القرون . ولكن

والعكس بالعكس،فنحن لا نستطيع أن نشك في أن الطراز الفاوستي (الذي هو طرازنا ابتداءً من العهود الرومانسكية المبكرة فالروكوكو فالامبراطورية) قد يبدو بإلحاحه القلق على شيء ما ، في نظر المصري اكثر تناسقاً مما نخال نحن او نظن .

وعلينا ألا ننسى اعتماداً على مفهوم الطراز الذي نتابع بحثه هنا ، أن الرومانسكي والغوطي وعصر النهضة والباروكي والروكوكو، هي فقط مراحل الطراز الواحد نفسه ، والذي نلحظ نحن طبيعية تنوعه ، ويلحظ رجال بعيون أخرى الثابت فيها .

وفي الواقع فان الوحدة الباطنية لعصر النهضة في الشمال تُرى في إعادات التعمير التي لا تحصى او تـُعد للانجاز الرومانسكي ، وفق الاسلوب «الباروكي» وللانجاز الغوطي المتأخر وفق اسلوب الروكوكو [1] .

وهذا الامر ليس بالمفزع او المُجَفّل . فالاسلوب الغوطي ينطبق على الاسلوب الباروكي في فن الفلاح ، فشوارع المدن القديمة بما فيها من تناغم مجرد وجميع انواع الجملونات (السقوف الهرمية) وواجهات الأبنية والمساكن (وهذه من المستحيل علينا أن ننسبها جازمين الى الاسلوب الرومانسكي او عصر النهضة الغوطي ، او الباروكي ، او الروكوكو) ترى أن المشابهة العائلية بين اعضاء العائلة ، هي اوثق بكثير مما كان يخيل اليهم او يدركون .

كان الطراز المصري طرازاً هندسياً معمارياً مجرداً وبقي على هذه الحال حتى لفظت النفس المصرية انفاسها . والحق أن هذا الطراز كان الطراز الأوحد الذي لا نرى فيه ابداً الزخرف ملحقاً ديكورياً متمماً للهندسة

(١) لاحظ لقد عمدنا هنا الى استعمال كلمة اسلوب لاطراز وذلك انسجاماً منا وروح شبنغلر في بحثه فالطراز ذو أساليب عديدة متعددة ، لكنها جميعاً تجتمع في الطراز ، لهذا فاننا نقول مثلاً :
يتفرع من الطراز الفاوستي : الاسلوب « الباروكي » واسلوب الروكوكو .
ـ المترجم ـ

المعمارية . وهو لم يسمح أبداً بأي انحراف نحو فنون الترفيه والتسلية ، فليس فيـه تصوير زيتي يتيه تفاخراً ، أو تماثيل نصفية (Busts) أو موسيقى دنيوية .

وخـلال « الدور الايوني » انتقل مركز ثقل الطراز الكلاسيكي من الهندسة المعمارية الى فن تشكيلي مستقل ، أما في الدور « الباروكي » فان الطراز الغربي أصبح موسيقى حيث سيطر شكل لغتها على كامل فن البناء في القرن الثامن عشر ، أمـا في العالم العربي ، وعقب يوستنيان ، وبعـد عصر كسرى انوشروان، فان الزخرف العربي قد أذاب كل اشكال الهندسة المعمارية والتصوير الزيتي والنحت في إنطباعات طراز علينا أن نعتبره اليوم صناعـة فن . لكن سيادة الهندسة المعمارية في مصر بقيت راسخة القدم ، ولم يحاول أحدٌ أن يتحداها ، وكل ما طرأ عليها من تعديل فانما يتمثل في تخفيف لهجة لغتها قليلاً . فنحن نشاهد في معبد الهرم « هرم خفرين » وفي عهد الاسرة الرابعة اعمدة ذات زوايا لم تزخرف أو تزين ، ونشاهد عمود الأساس يطل علينا في حقبة العائـلة الخامسة . (هرم ساهورري) ونرى كيف تحولت ازهار اللوتس والبابيروس الى حجارة تطل جبارة من رصيف مرمري شفاف يمثل الماء ، ويحيط به الجدران القرمزية . ونرى السقف قـد زين بالطيور والنجوم ، ونشاهد الدرب المقدس الممتد من بوابات الأبنية الى قاعة الموتى ، وهو (الدرب) صورتهم للحياة ، كأنه النهر ، إنه نهر النيل ذاتـه يلتقي بالرمز الاولي للاتجاه ويتحد معه ، اتحاد روح المنظر الطبيعي الأم مع النفس التي انبثقت منها .

ونشاهد في الصين ، بدلاً من البوابة المثيرة للرعب ، هـذه البوابة ذات الجدار السميك والمدخـل الضيق ، حائط الروح (yin-pi) الذي يخفي الدرب في الداخل . فالانسان الصيني ينزلق الى الحياة وبعدئذٍ يسلك «الطاو» درب الحياة ، وكما هي حال وادي النيـل بالنسبة الى المنظر الطبيعي ذي المرتفعات والمنخفضات لهوانغ هو ، كذلك هي حـال درب المعبد المسور

بالحجر بالنسبة الى الدروب المربكة للهندســـة المعمارية الجنائنية الصينية . وهكذا أيضاً فأن الوجود الكلاسيكي مرتبط على صورة غامضة ما بفيض من الجزر الصغيرة والجبال الداخلية في بحر إيجه ، أما الوجود الغربي فانه يجول في اللانهائي مع السهول الفسيحة لفرنكونيا وبورغونديا وسكسونيا .

- ٧ -

إن الطراز المصري هو تعبير نفس جريئة مقدام . ولم يكن الفرد المصري ليحس أبداً بقوة هذا الطراز او ليؤكد دقته ، فلقد كان المصري يجرؤ على كل شيء لكنه لم يكن ليفوه بأية كلمة ، وذلك خلافـــاً للطرازين الغوطي والباروكي إذ أن النصر على الثقل أمسى فيهما عاملاً واعيـــاً وفعالاً في لغة الشكل . فدراما شكسبير تعالج على المكشوف موضوع النزاع اليائس بين الارادة والعالم . أما الانسان الكلاسيكي فلقد كان ايضاً ضعيفاً أمام «القوى» التي يواجهها ، وكانت فكرة الخوف والرثاء »التفريج والابلال للنفس الابولونية في لحظات المخاطر والمغـــامرات هي على حد قول ارسطوطاليس المعلول المُستهدف عمداً في التراجيدي الاتيكية . فعندما كان المُشاهِد اليوناني يرى القدر يسيء بجنون معاملة أحد الذين يعرفهم (وذلك لان كل مشاهد كان يعرف الاسطورة ويعرف أبطالها ويعيش فيهم) دون أن تكون لدى البطل أية إمكانية مدركة للمقاومة ، ويرى البطل يتهاوى تحت ضربات القدر رائع الطلعة متحدياً مقداماً شجاعا ، كانت النفس البوقليدية للمُشاهـد الاغريقي تختبر حينذاك تسامياً عجيباً رائعاً . فإذا ما كانت الحياة دون ما قيمة او ثمن ، فان النزعة العظمى لفقدانها لم تكن كذلك . فاليوناني لم يكن ليريد أي شيء ولم يكن ليجرأ على أي شيء ، لكنه كان يجد جمالاً أخاذاً في الاحتمال والصبر ، وهذه الصفة كانت بارزة حتى في أشخـــاص الاوديسية المبكرين ذوي الصبر الذي لا ينفذ، وخاصة في آخيل النموذج الأصلي الكامل

للرجولة الاغريقية ، والذي كان الاحتمال الصبور صفته المميزة . فالمذاهب الأخلاقية من كلبية [١] (Cynics) ورواقية وابيقورية ، والمثل العليا الشائعة للحكمة اليونانية وتكريش ديوجنيس نفسه للبرميل ، [٢] تمثل جميعاً ُجبناً ُمقنّعاً أمام المسائل والمسؤوليات الخطيرة ، وهي ، حقاً وواقعاً ، تختلف اختلافاً كلياً عن عزة النفس المصرية وكبريائها . فالانسان «الابولوني» يغوص في الارض متجنباً درب الحياة ، ويبتعد عن هذه الدرب حتى الانتحار الانتحار الذي يعتبر في هذه الحضارة وحدها (وذلك إذا ما تجاهلنا بعض المثل العليا الهندية) عملا اخلاقياً رفيعاً ُيعالج بمهابة الرمز الطقوسي ووقاره. ان الثمل الديونيسي يبدو نوعاً من اغراق هائج ثائر للقلق الذي لم تعرفه النفس المصرية أبداً ، ولذلك فان الحضارة الاغريقية هي حضارة الصغير الهين الأنيس والبسيط . أما تقنيتها (Technique) اذا ما قورنت بتقنية الحضارة المصرية او البابلية فانها تبدو لغواً ماهراً وبطلاناً بارعاً . فليس هناك من زخارف تكشف عن فقر في الابداع كتلك الزخارف التي تكشف عن فقرهم ومخزونهم من الوقفات (Position) النحتية ُيعد على أصابع اليد الواحدة . ولقد قال « كولدوي بوخشتاين » في الصفحة ٢٢٨ من كتابه « المعبد اليوناني في جنوبي ايطاليا وصقلية » ما يلي :

« ونتيجة لفقر الطراز الدوري في الاشكال ، هذا الفقر الواضح الذي يجعل المرء يعتقد بانه (بما كان هذا الطراز أحسن حالاً حتى في بدء تطوره من المراحل الأخرى ، أقام الطراز الدوري كل شيء على التناسب والقياس .»

وحتى لو كانت الحال على ما ُذكر اعلاه ، فيا لها من مهارة في التفادي والاجتناب !

---

(١) الكلبية: مدرسة فلسفية إغريقية كانت تقول بان الفضيلة هي الخير الاوحد وان جوهره يكمن في ضبط النفس واستقلالها ، وقد عرفت بالكلبية لخشونة حياة اصحابها .

(٢) إشارة الى قصة ديوجينس وبرميله المشهورة الذي اتخذه مسكناً له .

ـ المترجم ـ

إن الهندسة المعمارية اليونانية بما لها من مطابقة بين الحمل والمُرتكز ، ومن صغر مميز للمقياس ، توحي بانهـــا تتملص دائماً من المشاكل الهندسية المعمارية الصعبة التي كان سكان النيل وسكان الشمال فيما بعد يبحثون عنها بمـــا لكلمة البحث من معنى حرفي ، زد على ذلك أن هذه المشاكل كانت معروفة ، ولم تـُطمس بالتـــأكيد في العصر المسيني . لقد كان المصري يحب الحجر الصلد للبنايات الجبارة ، وذلك حباً منه في الوفاق ووعيه بان عليه أن يختار فقط أقسى المواد وأصلبها ليشيد إنجازاته منها ، لكن الأغريقي كان يتجنب كل هـــذه الامور ، فلقد كرست هندسته المعمارية ، باديء ذي بدء ، نفسها للصغائر ، ومن ثم انحلت وتلاشت تماماً . فنحن إذا مـــا نظرنا الى الهندسة المعمارية اليونانية ككل ، ومن ثم قارنا بينهـا وبين مجموع انجازات الهندسة المعمارية المصرية او المكسيكية اوْ حتى الغربيـــة ، فعندئذٍ نذهل للتطور الواهن الضئيل الذي طرأ على طرازها . فنحن لا نرى سوى بضعة تنويعات من المعابد الدورية تستنزف كامل إمكانات هذا الطراز . فلقد جاء آخر عطاء لهذا الطراز ممثلاً في تاج العمود (Capital) الكورنثي وذلك قرابة عـــام ٤٠٠ ، أما كل ما جاء عقب ابداع ذاك التاج ، فانما هو مجرد إجراء تحوير او تعديل على ما هو قائم وموجود .

وكانت نتيجة هذا الواقع التوحيد الحجمي لنماذج الشكل وانواع الطراز . فبمقدور المرء ان يختار ما يشاء من بين تلك النماذج وهـــذه الانواع ، لكن لا يجوز له أبداً ان يتجاوز حدودها الدقيقة الصارمة ، فمثل هذا التجاوز هو تقريباً بمثابة اعتراف بلانهائيةِ الامكانات . فلقد كان هناك ثلاثـــة أنساق من الاعمدة وتركيب معين لكل عارضة (Architrave) مطابقة لكل نسق من الانساق الثلاثة هاتيك ، وقام الاغريق بغية معالجة الصعوبة (هذه الصعوبة التي اعتبرت تعارضاً منذ عهد فيترفيوس) الناشئة عن تعاقب ِببَحْرات الشكن (Triglyphs) وجبهات البَحْرات (Metopes) عنـــد الزوايا بتضييق أقرب المسافات الفاصلة ما بين الأعمدة ، (Intercolumniations)

(إذ لم يفكر أي واحد منهم باشكال جديدة توافق مقتضيات الحال) . وكانوا اذا ما رُغب في ابعاد أطول يلجأون الى التطابق وتراكب الاشكال (Super position) والى المجاورة (Juxtaposition) الخ ... في العناصر الاضافية . وهكذا فان « الكولوسيوم » يمتلك ثلاث حلقات ، وللديدم في ميلتا ثلاثة صفوف من الاعمدة أمامه ولافريز عمالقة « برجاموم » تتالياً لا نهاية له من الدوافع الفردية غير المترابطة . وهذا الأمر مشابه لحال أنواع أسلوب النثر ونماذج الشعر الغنائي والرواية والتراجيدي . وبصورة عامة فان انفاق القوى على الشكل الأساسي كان إنفاقاً مقنناً تقنيناً بالغ الضيق إذ انه كان محدوداً بالحد الادنى فقط ، وكانت الطاقة الابداعية للفنان موجهة نحو جمال التفصيل ، والحق .

ان معالجة الطراز « الدوري » هي معالجة احتكاكية سكونية لا تؤثر بغير ثقلها ، (Statical) انها معالجة الفصائل السكونية ، وهي بذلك على تعارض شديد والاخصاب الفاوستي الديناميكي بما لهذا الاخصاب من دفق ابداعي لا ينضب له معين من النماذج الجديدة في ميادين الشكل .

- ٨ -

لقد أصبح الآن بمقدورنا ان نرى التركيب العضوي للطراز العظيم في مجراه فهنا العديد من الاشياء والأمور الأخرى التي كان «غوتيه» اول من حلت رؤياها عليه فهو يقول في « فنكلمان » عندما يتحدث عن « فاليوس باتركولوس » «Valleius paterculus» ما يلي :

« ونتيجة لما كان له من موقف فإنه لم يتح له ليرى أن من المتوجب ان يكون لكل فن بوصفه شيئاً حيا بداية غير واضحة ونمو بطيء ولحظة رائعة من لحظات الاكتمال ، وانحطاط تدرجي ككل الكائنات العضوية الأخرى ،

وذلك بالرغم من أنه يعرض في مجموعة من الاشخاص . »

ان هذه الجملة التي تفوه بها «غوتيه» تشتمل على كامل مورفولوجيا تاريخ الفن . فالطرازات لا تتبع بعضها بعضاً كالأمواج أو كنبضات النبض. وليست شخصية الفنان أو ارادته او ذهنيته هي التي تصنع الطراز ، لكن الطراز هو الذي يصنع نموذج الفنان. فالطراز هو كالحضارة ظاهرة اولية بكل ما لهذه الكلمه من معنى دقيق صارم وفق المفهوم الغوطي ، أكان هذا الطراز طراز فن او دين أو فكر او طراز الحياة نفسها ، فحاله كحال « الطبيعة » اي انه خبرة ابدية التجدد للانسان اليقظ وهو خيدن أناه (Alter ego) وصورة مرآته للعالم المحيط به ، ولذلك لا يمكن ان يوجد في الصورة التاريخية العامة للحضارة سوى طراز واحد ووحيد فقط ، هو طراز الحضارة . اما منشأ الخطأ فانما يعود الى مجرد مظاهر الطراز مثلا المظهر الرومانسكي او الغوطي او الباروكي او الروكوكو أو الامبراطوري ، فكثيراً ما يعتقد الناس بان هذه المظاهر هي طرازات على المستوى ذاته وذلك بوصفها وحدات تمت الى نظام آخر تماماً كالطراز المصري او الصيني (او حتى طراز ما قبل التاريخ) .

ان الاسلوب الغوطي والاسلوب الباروكي هما شباب ورجولة مجموعة الاشكال نفسها،فالاول يمثل الطراز الغربي في طريقه الى النضوج ، والثاني يمثل إكتمال نضوج هذا الطراز ، وان ما كان يعوزنا في ابحاثنا الفنية فانما هو التفريق والتحرر من الاهواء والتحيز وارادة التجريد . ولكي نوفر على انفسنا المتاعب قمنا بتصنيف كل ميدان بشكل يخلق فينا انطباعا قويابوصفه «طرازاً» ولسنا بحاجة الى القول بان بصيرتنا قد دُفع بها الى ضلال ابعد وذلك عندما اعتمدنا تقسيم منهاج التاريخ الى قديم ووسيط وحديث، ولكن في الواقع أن حتى احد الانجازات الرائعة الذي ينتمي انتماءً جد وثيق الى عصر النهضة كبلاط بلاتزو فارنيس « Palazzo Farnese » هو اقرب بكثير الى الرواق المقنطر « لباتروكلوس » في « سوست » والى داخل كاتدرائية ماغديبورج

والى سلالم قلاع جنوبي المانيا في القرن الثامن عشر منه الى معبد البستوم او الى اريشتيم « Erechtheum » .زد على ذلك ان العلاقة ذاتها هي التي تشد الاسلوب الدوري الى الايوني ، ولذلك فبمقدورنا ان نوحد بين العمود الايوني وبين أشكال البناء الدوري توحيداً تاماً ، كما نوحد بين الاسلوب الغوطي المتأخر.وبين الاسلوب الباروكي المبكر والمتجلي في كنيسة القديس لورنس في نرنبورغ، او بين الاسلوب الرومانسكي المتأخر وبين الاسلوب الباروكي المتأخر والمتمثل في القسم العلوي الجميل والمخصص للجوقة الغربية في كنيسة ماينز . والحق انه يصعب حتى الآن على أعيننا ان نُميز في الطراز المصري عناصر المملكة القديمة والامبراطورية الوسطى التي تضاهي شباب الدوري الغوطي ، ونضوج الايوني والباروكي ، وذلك لأن هذه العناصر تتخلل بكل تناغم وانسجام ابتداءً من عهود الاسرة الثانية عشرة لغة الشكل لجميع الانجازات الارقى .

إن الواجب المفروض على تاريخ الفن هو أن يقوم هذا التاريخ بكتابة سير شخصية مقارنة للطرازات العظمى ، وذلك بوصفها جميعاً تراكيب عضوية تنتمي الى الفصيلة ذاتها وتمتلك تواريخ حياة تعود (التواريخ) تركيباً الى أصل واحد .

ويبدو الفن في البدء تعبيراً جزوعاً هياباً لنفس استيقظت حديثاً ، نفس لا تزال تبحث عن علاقة تربط بينها وبين العالم الذي لا يزال بالرغم من كونه مخلوقها الخاص ، يتبدى غريباً عنها وغير ودود بالنسبة اليها . فنحن نشهد رعب الطفل في بناء المطران برنفارد في « هلدشايم » كما نشهده في التصوير على جدران الدهاليز في العهود المسيحية المبكرة ، وكما نراه في قاعات الاعمدة المصرية في عصور الاسرة الرابعة . فالبدء هو بمثابة فبراير (شباط) الفن ، وهو هاجس عميق هاجس ثروة من الاشكال المقبلة القادمة ، وتوتر جبار مكبوت يصم المنظر الطبيعي الذي لا يزال ساذجاً كلياً في ريفيته ويُزين نفسه بالقلاع الاولى والبليدات والقرى ، ثم يتبع الارتفاع المرح الفرح الى العصر

الغوطي العالي فالعصر القسطنطيني بأبنيته المستطيلة الشكل وذات الاعمدة وبكنائسه المقببة ، والى زخرفة تضاريس المعبد في عصر الأسرة الخامسة . فالوجود قد أُدرك وفُهم ، ولغة الشكل المقدسة قد اكتملت وهي تشع أمجاداً ، والطراز ينضج ليصبح رمزية فخمة الى عمق اتجاهي للمصير ، ولكن الشباب المتوقد يلقى نهايته ، وتنشأ المتناقضات داخل النفس ذاتها . فالنهضة ، والعداء الديونيزي الموسيقي للدوري الابولوني ، والفن البزنطي لعام ٤٥٠ الذي يتطلع الى الاسكندرية ويشيح بناظريه عن الفن الانطاكي الطروب ، جميع هذه الامور تشير الى لحظة من مقاومة ، لحظة من حافز فعال او مشلول ، لتدمير ما قد اكتسب . ومن الصعب جداً أن نشرح هذه اللحظة ونوضحها ، كما وأنه ليس الآن هو الوقت المناسب لشرحها هنا .

لقد حلت الآن مرحلة رجولة تاريخ الطراز . فالحضارة تتبدل لتصبح عقلانية المدن العظمى ، هذه العقلانية التي ستسيطر اليوم على الجانب الريفي من البلاد ، كما وأن الطراز آخذ بالصير عقلانياً ايضاً . فالرمزية العظمى تجف وتذوي ، وصخب من الاشكال ما فوق الانسانية تموت وتفنى ، وفنون أرق واكثر دنيوية تطرد فن الحجر المُطـوّر ، والنحت والتصوير على الحائط يُشجع حتى في مصر على الحركة الاخف والارشق ، والفنان يتبدى و « يُخطط » ما كان فيما مضى ينبت من التربة ، ومرة أخرى يعي الوجود ذاته ، ويقف هنا بعد ان انفصل عن الارض والحلم والغموض سائلاً متسائلاً ويصارع ليجد تعبيراً له عن واجبه الجديد ، (كما كانت الحال في بداية الاسلوب الباروكي عندما أخذ ميكالنجلو في استيائه الوحشي وفي ركله لمحدوديات فنه ، ينضد عالياً قباب كنيسة القديس بطرس ، وكما كانت الحال ايضاً في عصر يوستنيان الاول الذي تم فيه بناء آيا صوفيا ، وحال «باسيلكات» رافينا التي غطيت قبابها بالفسيفساء ، والحال في بداية عصر الاسرة الثانية عشرة في مصر والتي لخصها اليونان واطلقوا عليها إسم سيسوسترس Sesostris والحال في الحقبة الحاسمة في هيلاس (٦٠٠) والتي ربما ، لا بل بالتأكيد قد

عبرت هندستها المعمارية عما رجع صداه لنا حفيدها آشيل .

ومن ثم يحل خريف الطراز اللامع ، وهنا تصور النفس غبطتها مرة أخرى ، فهي تعي هذه المرة اكتمال ذاتها . « فالعودة الى الطبيعة » هذا المبدأ الذي بدأ يحس به منذ زمن المفكرون والشعراء (جان جاك روسو ، جورجياس و « معـــاصروهم » في الحضارات الأخرى) ويعلنون عنه ، يكشف عن نفسه في عـــالم شكل الفنون بوصفه حنينـــاً مؤثراً وهاجساً حساساً بالنهاية . فالذهن البالغ الصفاء والحضرية المرحة ، وحزن الفراق ، هي جميعاً الوان هذه العقود الاخيرة من الحضارة والتي أشار اليها تاليران فيما بعد حينما قال : « إن من لم يعش قبل عام ١٧٨٩ لا يفهم حلاوة الحياة » .

« Qui n'a pas vécu avant 1789 ne connaît pas la douceur de vivre »

وهذه ايضاً كانت حال الفن الطليق المشمس الفاخر في مصر تحت رعاية سيسوسترس الثالث (١٨٥٠ قبل المسيح) وحال اللحظات القصيرة المشبعة بالغبطة والسعادة والتي تمخضت عن روائـــع اكروبول بيركليس وانجازات تزويكوس (Zeuxis) وفيدياس . ونصادف مثل هذه اللحظات ايضاً عقب الف عام من تاريخ تلك في العصر الأموي وخاصة في بلاد الجن الجذلانـــة للهندسة المعمارية البربرية بما لها من أعمدة هشوش واقواس على شكل حذوة حصان والتي تذوب في الهواء متلونة في قوس قزح من الزخارف والرواشح الكلسية (Stalactites) . ثم نصادف مثل تلـك اللحظات عقب الف سنة أخرى وذلـك في موسيقى هايدن وموتزارت ، وفي رعويات درسدن ، وفي صور فاتو (Watteau) وغواردي ، وفي انجازات اساتذة البناء من الالمان في درسدن وبوتسدام وفيرتزبرغ وفيينا .

ومن ثم يذوي الطراز ، فلغـــة شكل ارشتويم (Erechtheum) ، ودرسدن ترفنجر ، لغة ملأها الذهن بثقوبه ونخاريبه ، وهي لغة هشوش مستعدة لتدمير ذاتها ، ويعقبها التكلسك الهـَرِم الراجف شيخوخة والأخرق التافه والذي نجده في المدن الهلينية الكبرى ، وفي بيزنطه عـــام ٩٠٠ وفي

« امبراطورية » أساليب الشمال .

أما النهايـة فهي غروب ينعكس في اشكال تستفيق للحظة على أيدي فن متحذلق او اصطفائي ، وتسود شبه الجدية واصالة مشكوك في أمرها عالم الفنون. ونحن نمر اليوم في هذه الحال ، ونلاعب اشكالاً ميتة ملاعبة مضجرة مملة كي نحافظ على الوهم القائل بان لنا فناً حياً .

– ٩ –

لم يدرك أحد حتى الآن الفن العربي على أنـــه ظاهرة مميزة فريدة . فهو فكرة لا تستطيع أن تتجسد وتتخذ شكلاً لها إلا عندما نتوقف عن أن نترك للقشرة التي غلفت الشرق الفتي بوجودات فن مـــا بعد وجود الفـــن الكلاسيكي أن تخدعنا ، فهذه الوجودات سواءً كانت تقليداً للغابر ، أم أنهـا اختارت عناصرها من منابع خاصة بها أو غريبة عنهـا كما شاءت وأرادت ، فانها في أية حال ، قد تجاوزت كل حياة باطنية . وعندما اكتشفنا أن الفن المسيحي المبكر وكل عنصر حي حقيقي من عناصر الفن «الروماني المتأخر »، هو في الواقع « مرحلة النبع » « Springtime » للطراز العربي ، وعندمـا نرى حقبة يوستنيان الأول بوصفها حقبة متكافئة تماماً والحقبة الاسبانيـة – الفنيسية الباروكية التي سيطرت على اوروبا خلال الايام العظمى ، أيام شارل الخامس وفيليب الثاني وسادت قصور بيزنطة وصور معاركها الرائعـــة ومظاهرها الاحتفالية (هذه الامجاد الغابرة التي ألهمت اقـــلام علماء البلاط وأدبائهم « كبروكوبيوس ») وأن هذه الحقبة هي ايضاً بدورها حقبـــة متكافئة وحقبة القصور ، في العصر الباروكي المبكر ، في مدريد وروما وفينا والتصوير الزخرفي العظيم لروبنز وتنتوريتو ، (. Tintoretto) عندمـا نرى كل هذه الأمور عندئذٍ ندرك الفن العربي ونعيه . فالطراز العربي يشتمل على

كامل الدورة الالفية الاولى لعصرنا ، لذلك فهو يحتل مكاناً خطيراً في صورة تاريخ « الفن » العام ، زد على ذلك أن ارتباطه العضوي لم يكن قابلاً للادراك بسبب الأعراف الخاطئة والناجمة عما أوردت . والحق أنه لمن الغرابة بمكان (وذلك إذا ما كانت هذه الدراسات قد اعطتنا العين التي نرى بها الشيء الدفين المستتر) ، لا بل إنه لما يهز اوتار القلب هزاً ، أن نرى كيف أن هذه النفس الفتية (العربية ـ المترجم) المستعبدة للذهنية الكلاسيكية ، وفوق كل شيء ، لجبروت روما السياسي الذي لا يقهر ، لا تتجرأ على أن تدفع برأسها نحو الحرية ، بل إنما تخضع نفسها بتواضع لاشكال القيمة المتذلة المهجورة وتحاول أن تقنع باللغة اليونانية وبافكارها اليونانية وعناصر الفن اليوناني . إن القبول الخاشع الورع بقوى اليوم القوي ، هو أمر بدهي في كل حضارة فتية . وهو الدلالة على شبابها وفتوتها . فلنتأمل في مذلة الانسان الغوطي مما له من فراغات مقنطرة عالية وبما لهذه الفراغاتمن سوابيط تماثيل عمودية ، وصورها الزجاجية المليئة بالنور ، ولنتأمل ايضاً في التوتر العالي للنفس المصرية والمتجلي في وسط عالم اهراماتها ، وباعمدتها التي اتخذت من زهرة اللوتس شكلها ، وبقاعاتها المخططة بالتضاريس . ولكن هناك في مثل هذه اللحظة عنصر إضافي ، عنصر ذهني منهوك القوى خائرها أمام اشكال هي في الواقع اشكال ميتة ، مفترضة الخلود . وبالرغم من كل اقتباس لتلك الاشكان او متابعة لها ، فان هذه الاشكال لم تسفر عن شيء . فلقد نشأ ونما في سوريا الرومانية عالم شكل كامل وجديد ، وجاء نموه قهراً لا طوعاً ، ودون أن يلحظ به أحد أو أن تسانده كبرياء ملازمة له ، كما كانت حال عالم الشكل الغوطي ، حتى بدا تقريباً كأنه انحدار ُيرثى له . لكنه استطاع تحت قناع الاعراف الاغريقية الرومانية ان يملأ حتى روما نفسها . فاساتذة بناء البانثيون ، « والفورا » الأمبراطورية كانوا سوريين ، وليس هناك من مثال آخر تتبدى فيه القوى البدائية لنفس فتية ، كهذا المثال ، إذ كان عليها أن تبدع عالمها الخاص معتمدة الفتح المحض . ففي هذه الحضارة

(العربية ـ المترجم) كما هي الحال في كل حضارة أخرى يحاول ربيعها لا بل يجاهد ليعبر عن روحانيته بواسطة زخرف جديد ، وفوق كل شيء، بواسطة الهندسة المعمارية الدينية ، بوصفها الشكل الرفيع لذاك الزخرف . ولكنه لم يعتبر (وفقط حديثاً) من كل عالم الشكل الثري المترف هذا ، سوى الحافة الغربية منه ، والتي زُعم نتيجة لذلك ، بانها الموطن الحقيقي لتاريخ الطراز المجوسي . والحق أن ما نجده في هـــذا الموطن المزعوم للنفس المجوسية ، من أمور فن أو دين أو علم أو حياة اجتماعية سياسية ، هو ليس سوى إشعاع يتلألأ من خارج الحـــد الشرقي للأمبراطورية . ولقد اكتشف « ريجل » ستر سيغوسكي هذا الواقع ، ولكن إذا ما كان علينا أن نخطو في مضمار هذا البحث أبعد فابعد كي نضع ملخصاً للفن العربي ، فيجب علينا أن نطرح جانباً الكثير من التحيزات الفيلولوجية والدينية . ومن سوء الحظ أن أبحاثنا الفنية بالرغم من أنها لم تعد تعترف بالحدود الدينية ، إلا أنها مع ذلك تدعيها وتتبناها دون ما وعي منها . وذلك لأنه لا يوجد في الواقع اشياء كتلك ، مثلاً كالفن الكلاسيكي المتأخر ، او المسيحي المبكر ، كما وأنــه لا يوجد فن إسلامي وذلك وفق مفهوم الفن الخاص بكل مذهب من هذه المذاهب، حيث قامت بتطويره الجماعات المؤمنة به ، بل بالعكس تماماً فان مجموع هـــذه الاديان (ابتداء من ارمينيا الى جنوبي الجزيرة العربية فاكسوم ، ومن بـلاد فارس الى بيزنطة فالاسكندرية) ، ذات مشابهة عريضة واسعة في تعبيرهـا الفني ، مشابهة ترفض المتناقضات من التفاصيل لا بل تدوس عليها . فجميع هـذه الاديان ، من مسيحي ويهودي وفارسي « وماني » وسنكريتي (Syncretic) ، امتلك بنايات مذهب (وعلى كل حـــال في نصوصها) وزخرف من طراز اول ، ومهما بدت عقائدها متباينة مختلفة ، فان تدينا متجانساً ينتظمها جميعاً ويعبر عنها بواسطة رمزية متجانسة الى الخبرة بالعمق. فهناك شيء ما في « الباسيلكا » المسيحية وفي المذاهب الهيلنية واليهوديـــة ومذهب « بعل » وفي مذهب ميثرا (إله الشمس) في معبد النار المازادي

وفي المسجد ، وهذا الشيء ما ينبىء بروحانية متشابهة ، إنها الحس بالكهف.

لهذا يصبح الواجب الملزم للبحث أن يسعى لينقب في الهندسة المعمارية للمعبد العربي في جنوبي الجزيرة العربية ، والمعبد الفارسي ، هذه الهندسة التي تجوهلت حتى الآن، وللكنيس السوري وكنيس بلاد ما بين النهرين ،وللأبنية المذهبية في شرقي آسيا الصغرى وحتى في الحبشة ، كما وعليه أن لا يتحرى فيما يتعلق بالمسيحية عن الغرب البولصي ، [1] ولكن عليه أن يتحرى أيضاً عن الشرق النسطوري الذي امتد من الفرات الى الصين حيث تطلق سجلاته القديمة اسماً ذا مغزى على البنايات المذهبية ، هو « المعابد الفارسية » . فاذا لم يكن أي من هذا البناء قد فرض نفسه حتى الآن على ملاحظتنا خاصة ، فمن العدل أن نفترض إذن أن كلاً من تقدم المسيحية اولاً ، ومن ثم تقـــدم الاسلام استطاع أن يغير دين مكان عبادة دون أن يتعـــارض ومخطط هذا المكان وطرازه . ونحن نعرف بان هذه الحال كانت حال المعابد في العهد الكلاسيكي المتأخر ، ولكن كم من الكنائس في أرمينيا لربما كانت فيما مضى معابد للنار ؟ لقد كان المركز الفني لهذه الحضارة(كما لاحظ ستوتسيغوسكي) داخل المثلث المحصور بمدن إديسا Edessa ونسيبز (Nisibis) وعاميدا (Amida) وكان يقع غربي هـــذا المثلث ميدان الشكل الكاذب (pseudomorphosis) للعصر الكلاسيكي المتأخر ، أي المسيحية البولصية التي سيطرت على المجالس الكنسية في افسوس وغلاطية واليهودية الغربيـــة ومذاهب السنكريتيين. إن طراز الهندسة المعمارية للشكل الكاذب يتمثل في الباسليكا لكل من اليهود والأميين .وهذا الطراز يستخدم الوسائل الكلاسيكية ليعبر عما يريد ، لذلك فهو عاجز عن تحرير نفسه من هذه الوسائل (وهذا هو جوهر مأساة الشكل الكاذب) . فكلما زادت التوحيدية الكلاسيكية في تعديل مذهب يسود مكان يوقليديا ، الى مذهب آخر تقر به طائفة تقيم في مكان معين، كلما زادت أهمية شكل داخل المعبد وتفوقت على شكله الخارجي

---

(١) نسبة الى بولص الرسول

وذلك دون أن تكون هناك حاجة الى إدخال تعديلات واسعة على المخطط او السقف او السطح او الاعمدة . إن الشعور بالفراغ هو شعور مختلف عن هذا ، لكن الوسائل التي تعبر عنه لا تختلف عن وسائل ذاك . (وذلك في البدء) فهناك في الهندسة المعمارية الوثنية الدينية في العصر الامبراطوري حركة مُدركة (بالرغم من أنها لم تفهم حتى الآن) وهذه الحركة تتجلى في المعبد الاوغسطيني الكامل في حسية حجمه ، فالسللا (Cella) في هذا المعبد هي تعبير هندسي معماري للعدم ، وذلك بالنسبة الى أن الشكل الداخلي وحده يملك معنى ومغزى . وأخيراً فان الصورة الخارجية للبريبتورس « الدورية » peripteros قد نقلت الى الجدران الداخلية الاربعة . فالاعمدة المنتظمة صفوفاً أمام الجدار المعدوم النوافذ هي بمثابة إنكار للفراغ ما وراءها ، الذي هو بالنسبة الى المُشاهد الكلاسيكي فراغ في الداخل ، لكنه بالنسبة الى المُشاهد المجوسي فراغ في الخارج . لهذا فليس من بالغ الاهمية ما إذا كان كامل الفراغ مغطى ومسقوف وذلك كما هي حال « الباسيليكا » أو كان المحراب وحده هو المسقوف كما هي الحال في هيكل الشمس في بعلبك بما لهذا الهيكل من ساحة أمامية شاسعة واسعة والتي ستصبح فيما بعد العنصر الدائم للمسجد والتي ربما كان أصلها عربياً . أما الصحن الذي شيد في ساحة تحيط بها قاعات ، فلم يوح به التطور الخاص بطراز الباسيلكا في السهول السورية الشرقية (وخاصة حوران) بل إنما اوحى به ايضاً تطور التنسيق الاساسي للسفينة ، فالصحن وتقسيم الزوايا (Choir) هما مرحلتان تؤديان الى المذبح ، وذلك لأن المماشي (وفي الاساس القاعات الجانبية للساحة) تنتهي الى العماء ، ولا ينطبق على القباء سوى الصحن الأصلي . ونحن نشهد هذا المعنى الاساسي بوضوح تام في كنيسة القديس بولس في روما ولو ان الشكل الكاذب (قلب المعبد الكلاسيكي) هو الذي فرض الوسائل الفنية مثلا العمود والعارضة المرتكزة على الاعمدة . ويا لها من رمزية عظيمة أن تقوم بإعادة تعمير الاعمدة معبد افروديسياس في « كاريا » حيث كانت تحيط

بالسيلا (Cella) في هذا المعبد ، فنزعت الاعمدة واستعيض عنها بجـدار جديد خارجها .

لقد كان للشعور بالكهف خارج ميدان الشكل الكاذب كامل الحرية في تطوير لغة شكله الخاص ، ولهذا فان السطح والسقف المعينين أصبحا موضع التأكيد (بينما أن الاحتجاج على الحس الكلاسيكي قد أدى داخل ميدان الشكل الكاذب الى مجرد تطوير القسم الداخلي) . أمـا متى وأين انطلقت إمكانات القباب والابراج ودعامات الاقواس والعقود الى ميدان الوجود بوصفها مناهج تقنية ، فهذا الامر كما سبق لنا أن قلنا ليس بذي بال . أما ذو الاهمية الحاسمة فانما هي تلك الحقيقة القائلة بان نشوء شعور جديد بالعـالم ، ونشوء رمزية فراغية جديدة ، يجب أن يكون قد حدث قرابة مولد المسيح ، وأن ذاك الشعور والرمزية الفراغية قد بدأت تستخدم هذه الاشكال وتطورهـا وتخطو بها أبعد فابعد في ميدان التعبير . وليس من المستبعد أبداً أن معابد النار وكنيسات (جمع كنيس) بلاد ما بين النهرين (ولربما ايضاً معابد أثتار Athtar في جنوبي الجزيرة العربية) كانت في الاصل مبـاني ابراج . وبكل تأكيد فان معبد مارنا الوثني في غزه كان على ما ذكرت . وقد قام البناؤون الشرقيو الاصل بتقديم هذه النماذج من الابنية كبدع توخوا من ورائها إدخال السرور على أفئدة سكان المدن العظمى في جميع انحاء الأمبراطورية الرومانية وذلك قبل أن تستولي المسيحية البولصية بطويل زمن على هذه الاشكال تحت قيادة قسطنطين . ففي روما نفسها استخدم «ترجان» ابولودوروس الدمشقي كي يقنطر معبد « فينوس روما » زد على ذلك أن السوريين هم الذين قاموا ببناء قاعات حمامات كراكالا وقاعات ما تعرف باسم « منيرفا — ميدكا » في عصر جالينوس . لكن القطعة الفنية الرائعة ، وأول مسجد انمـا يتمثل في البانثيون كما أعاد هادريان بناءه . ففي « البانثيون » كان الأمبراطور لا شك يقلد المباني المذهبية التي شاهدها في الشرق .

إن الهندسة المعمارية للقبة المركزية ، هذه القبة التي عبر بواسطتها الحس

المجوسي بالعـــالم أعمق تعبير عن نفسه ، قد امتدت الى مـــا وراء حدود الأمبراطورية الرومانية . وذلك لان المسيحية النسطورية التي امتدت من أرمينيا حتى داخل الصين ، كانت هي الشكل الاوحد ، كما وانها كل الشكل الاوحد لكل من « المانية » والمـــازادية ، وقد أثرت ايضاً بروعة ، لا بل فرضت نفسها فرضاً على « باسيليكا » الغرب وذلك عندمـــا أخذ الشكل الكاذب يتهاوى وينهار ، وطوى الموت آخر مذاهب السنكريتيين . أما في جنوبي فرنسا (حيث كان يوجد بعض المذاهب المانية حتى العصور الصليبية) فان الشكل الشرقي كان مألوفاً ومعروفاً ومعمولاً به . وفيعهد جوستنيان عندمـــا تم امتزاج الشكلين نشأ عن مزيجها الباسيليكا ذات القباب في كل من بزنطه و « رافينا » . ولقد دفع بالباسيليكا المجردة الى داخل الغرب الجرماني كي تحولها طاقة زخم العمق الفاوستي الى الكاتدرائية التي نعرفها اليوم . ولقد انتشرت الباسيلكا ذات القباب ايضاً في بزنطة وارمينيا فروسيا حيث أصبح يحسُّ بها احساساً تدريجياً بطيئاً بوصفها عنصراً لهندسة معماريـــة للشكل الخارجي ، وانها تنتمي الى رمزية ترتكز في كاملهـــا على السطح . ولكن الاسلام في العالم العربي ، هذا الوريث للمذهب اليعقوبي (المذهب القائل بان للمسيح طبيعة واحدة — المترجم) وللمسيحية النسطوريـــة ولمذاهب اليهود والفرس ، هو الذي سار بتطور هذا الطراز حتى بلغ به نهايته . فالاسلام عندما حول كنيسة آيا أصوفيا الى مسجد فانه لم يقم إلا باسترداد ما كان له من سبق مُلـْك . فلقد سار الاسلام بالبناء المقبب مقتفياً آثار المازاديـــة والنسطورية طيلة الطريق حتى شانتونغ والهند . فلقد ارتفعت المساجـــد بمآذنها في الغرب البعيد ، في اسبانيا وصقلية، حيث يبدو طراز تلك المساجد طرازاً شرقياً آراميا فارسياً اكثر منه طرازاً غربياً آراميا سورياً . وبينما كانت مدينة البندقية تتطلع الى بزنطة ورافينا (كنيسة القديس مرقس) فان العهد اللامع ، عهد حكم النورمان وسلالة هوهنشتاوفن كان يكرز على مدن الساحل الايطالي الغربي وحتى على فلورنسا ليعلم السكان الاعجاب بالبناء

البربري [1] وتقليده . فهناك اكثر من دافع من الدوافع التي خيـــل لعصر النهضة أنها كانت دوافع كلاسيكية (مثلاً الساحة المحاطة بالقاعات واتحاد العمود والقوس) كانت في حقيقتها دوافع نشأت من طراز ذاك البناء .

إن ما ينطبق على الهندسة المعمارية ينطبق ايضاً واكثر ، على الزخرف ، هذا الزخرف الذي تغلب في العالم العربي وفي وقت مبكر على جميع عروض المشخصات وابتلعها ابتلاعاً كاملاً . وعندئذ وبوصفه زخرفاً عربيـــاً انطلق قدماً ليقابل ويسحر ويضلل المقصد الفني الفتي للغرب . ففن الشكل الكاذب من مسيحي مبكر وكلاسيكي متأخر يظهر الزخرف ذاته ممزوجاً بالمشخصات الموروثة أو الغريبة أو الذاتية ، كما يظهر فن الرومانسك في العهد الكارولينجي المبكر (وخاصة) في جنوبي فرنسا وايطاليا العليا . ففي الحـالة الواحدة فان الفن الهليني يمتزج بالفن المجوسي المبكر ، اما في الحالة الثانية فان الفن البربري البيزنطي يمتزج بالفاوسني . لذلك يرى الباحث نفسه ملزماً في أن يتتبع خطاً بعد خط وزخرفاً بعد آخر كي يكتشف الحس بالشكل الذي يميز بين مرتبة وأخرى . ففي كل عارضة (ترتكز على الاعمـــدة) وفي كل أفريز ، هناك معركة سرية تـــدور بين الوعي الهرم واللاوعي لكن النصر يكتب دائماً للدوافع الجديدة . فالمرء يحتار ويربك نتيجة لهـذا الامتزاج ، بين الفن الهيليني المتأخر والفن العربي المبكر كما يراه مثلاً في التماثيل النصفية الرومانية (وهنا في هذه التماثيل لا يتجلى التعبير الجـــديد إلا في تدبر شعر الرأس) وفي براعم نبتة الكنكر (شوك الجمل ، شوك اليهود) Acanthus التي تظهر (وكثيراً على الافريز ذاتـــه) عمل الأزميل وعمل المثقب جنباً الى جنب ، وفي التوابيت الحجرية التي تعود الى القرن الثالث والتي يتبدى فيها شعور مشابه لشعور الطفـــل ويحس الانسان بطابع جيتو (Jiotto) وبيسانو (Pisano) هذا الطابع ذو الطبيعة المميزة لاحساس سكان المدن الكبرى والتي تذكر المرء قليلاً او كثيراً بداود أو كارستنس ، وفي أبنيـــة

---

(١) يعني شبنغلر البناء الاسلامي في شمالي افريقيا . ــ المترجم ــ

كباسيليكا ماكسنتوس (القسطنطينية) ، وفي أجزاء كثيرة من « الفورا » الأمبراطورية التي لا تزال حتى الآن بالغة الكلاسيكية في مفهومها . ومع هذا كله فان النفس العربية قد حيل بينها وبين النضوج ، وهي شبيهة في تاريخها بشجرة غضة فتية عرقلت نموها ، لا بل اوقفته شجرة عملاقة متهاوية من اشجار الغاب . فهذه النفس لم تشعر او تختبر تلك اللحظة الرائعة ، كلحظتنا التي اختبرنا فيها وفي وقت واحد والحملات الصليبية كيف تطبق العوارض الخشبية في سقف الكاتدرائية وسطحها بعضها على بعض وتنغلق في دعائم مقنطرة ، وكيف يشاد القسم الداخلي ليحقق ولينجز فكرة الفراغ اللانهائي . فلقد تحطمت إبداعات ديوكلتسيان السياسية ، وهي لما تزل في ذروة المجد ، على صخرة الحقيقة القائلة بانه لما كان ديوكلتسيان يقف على ارض كلاسيكية ، لذلك كان لزاماً عليه أن يقبل بكامل حشد العرف الاداري وتقاليده العائدة الى روما المتحضرة ، وهذا وحده كاف لينحدر بكل إنجازاته الى مستوى الإصلاح المجرد للاحوال المبتذلة المهجورة . ولكن ومع هذا فان ديوكلتسيان كان أول خليفة من خلفاء العرب . فمع ديوكلتسيان ظهر مفهوم العرب للدولة الى النور بجلاء ووضوح فنظم إدارة ديوكلتسيان ونظم الساسانيين التي سبقتها وكانت لها مثالاً يحتذى ، هي التي تعطينا بعض فكرة عن المثل الأعلى الذي كان يجب أن تتحقق فيه النفس العربية وتكتمل ، ولكن هذا ما حدث في كل الاشياء فنحن حتى هذا اليوم نعجب بالابداعات المتأخرة فننعت آخر إبداعات الفكر المتمثلة في بلوطونيوس ومارك اوريل ومذاهب إزيس ومترا وإله الشمس ، والرياضيات الديوفنتية ، وأخيراً كل فن حمله الينا الزحف الروماني من الشرق والذي كانت انطاكية والاسكندرية (Points d'appui) له نقطتي استناد . اقول ننعت كل هذا بالكلاسيكي (وذلك لاننا لا نستطيع او بالأحرى لا نريد أن نعتبره غير ذلك) .

وهذا وحده كاف لان يشرح الآن سر الحُميا الجبارة التي انطلقت بها الحضارة العربية عندما تحررت أخيراً من قيود الفن ومن الاغلال الأخرى ،

لتنشر بظلالها فوق كل الاقطار التي كانت باطناً ملكاً لها قبل قرون وقرون من انطلاقها الجبار . إنها دلالة نفس تحس أبداً بالعُجالة وتلاحظ جزعة وقبل أن تبلغ شبابها ، عوارض الشيخوخة والهرم . إن تحرر هذا الجنس البشري المجوسي لا مثيل له في التاريخ ، فسوريا قد افتتحت ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، ودمشق سقطت عام ٦٣٧ ومثلها زيزفون ، ومصر استعيدت عام ٦٤١ ، وفي هذا العام ايضاً بلغ العرب الهند ، وقرطاجة عادت عام ٦٤٧ ، وسمرقند استعيدت عام ٦٧٦ ، واسبانيا سقطت عام ٧١٠ ، وقرع العرب ابواب باريس عام ٧٣٢ .

لقد ضغط في هذه السنوات القلائل وادخر فيها كامل العواطف والآمال المؤجلة والاعمال المتحفظة التي لا تسعها قرون وقرون من تواريخ حضارات أخرى . فالحملات الصليبية أمام القدس ، وعائلة هوهنشتاون في صقلية ، والهانسا في البلطيق والفرسان التيتونيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أميركا ، والبرتغال في جزر الهند الشرقية ، وامبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها أبداً ، وبداية العصر الاستعماري الانكليزي تحت رعاية كرومويل ، هذه الانطلاقات كلها ، تقابلها وتعادلها انطلاقة واحدة وحيدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، والى الهند وتركستان .

نعم إن كل حضارة (باستثناء الحضارات المصرية والمكسيكية والصينية) قد نمت تحت وصاية حضارة اعرق منها قدماً . فعالم شكل كل حضارة يظهر آثاراً غريبة عنه وهكذا بما أن النفس الفاوستية في العصر الغوطي قد حُملت على احترام الاصل العربي للمسيحية لذلك أخذت تمد بيدها الى ذخائر الفن العربي المتأخر . فشعور غوطي أولي هو جنوبي المنشأ، حتى ليستطيع المرء أن ينعته بالعربي وقد نسج نسيجه فوق واجهات الكاتدرائيات البورغوندية وبروفانس وسيطر بسحر الحجر على لغة الشكل الخارجي لكاتدرائية ستراسبورغ ، وخاض معارك صامتة في التماثيل والسقائف ونماذج البناء والنقوش والاعمال المعدنية ، ولم يكن نفوذها بأقل في الفلسفة المدرسية وفي

ذاك الرمز الغربي الشديد في رمزيته ، رمز اسطورة الكأس المقدسة، متعاوناً في ذلك والشعور الاولي القوطي الفايكنغ الذي يسيطر على القسم الداخلي من كاتدرائية ماجديبورغ وأطراف كنيسة فرايبورغ وصوفيـة الاستاذ ايكارت . فأكثر من مرة يبدو القوس كأنه يريـد أن ينفجرويفجر خطه الكابح كي يتحول الى قوس على شكل حذوة الحصان لكن على طراز الهندسة المعمارية البربرية النورمانية وهكذا ايضاً هي حـال الفن الابولوني في الربيع « الدوري » ، (هذا الفن الذي لم تصلنا انجازاته الاولى) فانه قد تأثر دون ريب بالعناصر المصرية الى حد كبير ، وقد تمكن بمساندة هذه العناصر وبواسطتها أن يحقق رمزيته الخاصة به . لكن النفس المجوسية لا تمتلك الجرأة أمام الشكل الزائف لتنتقي الوسائل المناسبة لها دون أن تخضع لهذه الوسائل وتذعن . وهـذا هو السبب الذي يجعل سيماء النفس المجوسية تمتلك الشيء الكثير لتكشف عنه للسائل والبحاث .

— ١٠ —

إذن فان فكرة الكون الكبير التي تعرض نفسها في مشكلـة الشكل ، كفكرة مبسطة وقابلة للمعالجة ، تقدم حشداً من الأعمال للمستقبل ليعالجها ويُلم بها . ولكي نجعل عالم الشكل بمتناول اليد ، بوصفه وسيلة نستطيع أن ننفذ بواسطتها الى روحانية كامل الحضارات ، (وذلك بمعالجتنا لهـا علاجاً سيميائياً كاملاً وبروح رمزية) فانما هذا الأمر هو بمثابة تعهد لم يتجاوزحتى الآن التأمل الذي يبدو لنا قصوره جلياً واضحاً . ونحن حتى الآن بالكاد نعي أنه ربما كانت هناك سيكلوجية للأسس الميتافيزيقيـة لجميع الهندسات المعمارية العظمى . زد على ذلك أننا لا نملك أية فكرة عما يجب ان يكتشف في تبدل المعنى الذي يكابده شكل الامتداد المجرد عندما تضطلع به حضارة اخرى غير حضارته . ان تاريخ العمود لم يُكتب أبداً حتى الآن ، كما وانه

ليست لدينا اية فكرة عن المغازي الرمزية العميقة التي تكمن في وسائل الفن وآلاته .

فلنتأمل في الفسيفساء ! لقد كانت الفسيفساء تصنع في الأزمنة الهلينية من قطع صغيرة من المرمر ، وكانت معتمة غير شفافة وذات حجمية يوقليدية (مثلاً : صورة معركة إسوس في نابولي). وكانت تزين أرض القاعة ، ولكن حالما استيقظت النفس العربية أخذوا يصنعون الفسيفساء من قطع من الزجاج ومن الذهب المصهور ، وكانت تغطي ببساطة جدران وسقوف الباسيليكا ذات القباب ، وهذا التصوير الفسيفسائي العربي يطابق ، في طوره ، التصوير الزجاجي للكاتدرائيات الغوطية ، وذلك بوصف كلا الفنين فنين مبكرين مساندين للهندسات المعمارية الدينية . فالتصوير الزجاجي ونتيجة لاجتذابه الضوء يضخم فراغ الكنيسة ويجعله فراغ عالم ، بينما أن التصوير الفسيفسائي يحول الضوء الى دائرة سحرية ذهبية لألاءة ، دائرة تحمل الناس بعيداً عن الواقعة الدنيوية الى الرؤى ، رؤى بلوطونيوس ، واريجن ، والمانيَّة والغنوسية والآباء والاشعار العجائبية السرية .

ولنتأمل ثانية في الميل الجميل لتوحيد القوس المستدير والعمود ، وهذا الميل هو سوري ايضاً ، وذلك إذا لم يكن عربياً شمالياً ، وابداعاً انجز في القرن الثالث (او القرن الغوطي الراقي) . إن الأهمية الثورية لهذا الدافع ، والذي هو دافع مجوسي على وجه التخصيص ، لم يُعترف بها مطلقاً ، بل كان الأمر على العكس من ذلك ، إذ انه كان يُزعم بان هذا الدافع هو دافع كلاسيكي ، وهو بالواقع حتى في اعين معظمنا كلاسيكي . لقد تجاهل المصريون كل علاقة عميقة تربط بين السقف والعمود ، فلقد كان العمود بالنسبة اليهم عمود غرسة لا يمثل البدانة والشدة والشجاعة بل إنما يمثل النمو .

أما الانسان الكلاسيكي الذي كان العمود المنحوت من حجر واحد في نظره أضخم رمزٍ للوجود اليوقليدي ، (فعموده كان بكامله حجمياً ووحدة وثبات) فانما ربط العمود وفق نسب عمودية وأفقية بالغة الدقة من القوة

والحمل بعارضته المرتكزة على الاغمدة .

ولكن هنا وفي هذا الاتحاد بين القوس والعمود والذي قام عصر النهضة بما له من إغواء فاجعي هازل ليعجب به فيصفه بأنه اتحاد كلاسيكي صريح « واضح » (بالرغم من أنه كان ميلاً لم يعتلج او يمكن ان يعتلج في صدر الفن الكلاسيكي) فان مبدأ الحمل والقصور الذاتي الكلاسيكي هو مبدأ مرفوض هنا ، فالقوس قد شيد ليقفز بوضوح خارج العمود الناحل الرقيق . والفكرة التي تحققت هنـــا هي تحرر فوري من كامل الجاذبية الارضية والاستيلاء على الفراغ ، وهناك بين هذا العنصر وعنصر القبة التي تحلق طليقة حرة لكنهـا مع ذلك تشتمل على « الكهفُ » العلاقة العميقة ذات المعنى المتشابه ، فالقبة والكهف هما كلاهما عنصران مجوسيان رفيعان جباران وقد بلغـــا اكتمالهما المنطقي في مرحلة « الركوكو » من مراحل بناء المساجد والقلاع البربرية ، حيث تبدو الأعمدة الرقيقة الأثيرية (التي تنمو من الارض اكثر بكثير من ارتكازها على الارض) كأن سراً ما قد خولهـــا السلطة لحمل عالم كامل من الاقواس المحزوزة والزخارف ورواشح الكلس الوضاءة والعقود المشبعة بالالوان. ومن الجائز ان يُعبر عن كامل اهمية هذا الشكل الاساسي من اشكال الهندسة المعمارية العربية بالقول بان مركب العمود والعارضة هو دافع كلاسيكي ، وان مركب العمود والقوس الكروي هو دافع عربي ، وان مركب العمود والقوس المدبب هو دافع فاوستي .

ولنأخذ تاريخ الدافع الكنكري ! (نسبة الى الكنكر ، شوك الجمل ، او شوك اليهود — المترجم) إن الشكل الذي يبدو فيه هذا الدافع يتجلى مثلاً في نصب « ليسيكراتيس » في أثينا ،وهذا النصب هو من اشد الزخارف الكلاسيكية تميزاً . فله حجم وهو إفرادي ويبقى افرادياً ، وباستطاعة لمحة واحدة ان تستوعبه ، لكن سرعان ما يتبدى الدافع الكنكري أشد ثقلاً وأعرض ثراءً في زخرف « الفورا » الأمبراطورية (وزخرف نرفا وترجان) وفي زخرف هيكل مارس اولتور Mars Ultor ، فالنازع العضوي في هذا

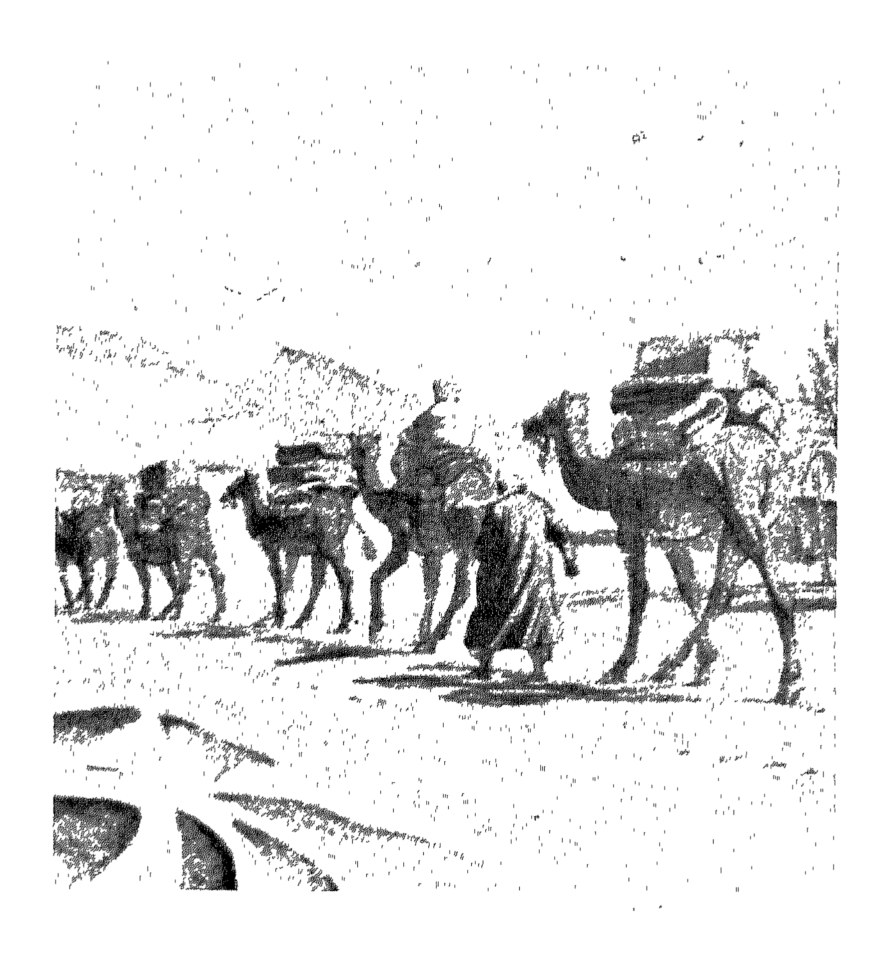
الدافع قد بلغ من التعقيد حداً يتوجب على المرء معه ، وكقاعدة عامة ، ان يدرسه ، كما وان الميل لملء السطوح يتبدى ايضاً واضحاً . وتضاف الى الدافع الكلاسيكي اوراق الكرمة والنخيل الآرامية القديمة ، هذه الاوراق التي لعبت دوراً في الزخرف اليهودي . دخلت الحدود المتشابكة للأرصفة الفسيفسائية الرومـانية « المتأخرة » وحافات التوابيت الحجرية وحتى النماذج الهندسية المستوية على الزخرف ، وأخيراً فان الحركة وكل ما هو غير مألوف في العالم الأناضولي الفـارسي يبلغ ذروته في الزخرف العربي الذي هو الدافع المجوسي الأصيل، الدافع المناهض للتشكيلي (Plastic) حتى النهاية والمعادي للتصوير والشخصاني معاً .

فالزخرف العربي لا جسد له ، وهو يجرد الموضوع من جسده حيث يغطي الجسد ويستره بنسيج مترف لا نهاية لثرائه . وخير مثل على هـذا النوع هو الابداع الاستاذي الرائع المتجلي في واجهـة قلعة ماشطه (Mashetta) التي بناها الغساسنة في جبال موآب، وهذه هي الواجهة قطعة من الهندسة المعمارية استحالت بكاملها زخرفاً . إن الفن الصناعي ذا الاسلوب البزنطي الاسلامي (وحتى الآن اسميناه بالاسلوب اللومباردي الفرنـكي الـكلتي ، النوردي القديم) الذي اكتسح جميع بلدان الغرب الفني وسيطر على الأمبراطورية الـكارولنجية، هو فن سبق أن مارسه من قبل الصناع المهرة الشرقيون ، أو استورد كنماذج لحائكينا وحفاري المعادن منا وصانعي الاسلحة . ولقد كانت رافينا ولوتشا والبندقية وغرناطة وبليرمو مراكز بارعة للغة الشكل الراقية في مدنيتهـا هذه . وفي عام ١٠٠٠ عندما تطورت اشكال الحضارة الجديـدة في الشمال وأقرت ، كانت ايطاليا لا تزال خاضعة بكاملها للفن الصناعي ذي الأسلوب البزنطي الاسلامي .

ولنأخذ أخيراً وجهة النظر المتغيرة نحو الجسد الانساني ، فننظر لانتصار الشعور العربي بالعالم فان مفهوم البشر في الجسد الانساني كابد ثوره كامـلة . فالانسان يستطيع أن يُدرك في صورة كل رأس روماني يعود الى الفـترة الواقعة ما بين عام ١٠٠ و ٢٥٠ ، وذلك في المجموعة الموجودة في الفاتيكان

التعارض بين الشعور الابولوني والشعور المجوسي ، والتعارض في الوضع الفعلي و « النظرة » وذلك بوصف هذين قاعدتين مختلفتين من قواعد التعبير . وحتى في روما نفسها ، ومنذ عهد «هدريان» أخذ النحت يستخدم المِثْقب (drill) استخداماً دائماً ، والمثقب ، كما هو معروف ، يعافه الشعور اليوقليدي بالحجر ويشمئز منه اشمئزازاً كامــلاً ، فبينما أن الازميل يُظهِّر السطوح المُحددة وبذلك يؤكد في الواقع الطبيعة الحجمية المادية لكتلة المرمر، نرى أن المثقب بتحطيمه للسطح وابداعه لآثار الضوء والظل ينكر هــذه الطبيعة الحجمية المادية ويرفضها ، وبهذا فان النحت أكان مسيحياً او « وثنياً » يفقد ميله القديم الى ظاهرة الجسد العاري ، ويكفي المرء ليتأكد مما أوردت أن يلقي بنظرة على تماثيل انطونيوس الضحلة الفارغة ، (ومع ذلك فان هــذه التماثيل كانت أكيداً تماثيل كلاسيكية ، فنحن نرى في هذه التماثيل أن الرأس وحده هو الذي يستأثر بالانتباه السيمائي ، وهذه الحقيقة لم تكن مألوفة في النحت « الاتيكي » . أما الثياب فقد اعطيت معنى جديــداً كل الجدة وهي تسيطر وحدها على كامل المظهر ، زد على ذلك أن تماثيل القناصلة الموجودة الآن في متحف « الكابتولن » هي أمثال واضحة جلية على ما ذكرت . ونحن إذا ما تأملنا في هذه التماثيل ، نرى حدقاتها مُتعبة ضجرة ونرى أعينها تتطلع الى البعيد ، ويتضح لنا أن كامل التعبير لهذا الانجاز لم يعد يرتكز على جسده او حجمه بل إنمــا أصبح يعتمد على المبدأ المجوسي مبدأ الروح ، (Pneuma) هــذه الروح التي تزعم الافلاطونية الجديـــدة وقرارات المجالس الكنسية والمذهبان المثري والمازدي ، بأنها موجودة في الانسان .

ولقد كتب « الأب » الوثني « إيامبلتشوس» (Iamblichus) كتابــاً قرابة عام ٣٠٠ يدور حول موضوع تماثيل الآلهة ، وقد قال في كتابه أن العنصر الإلهي موجود دائماً ويؤثر في المشاهد . ولقد انتفض الشرق والجنوب ضد فكرة الصورة هــذه (وهي فكرة الشكل الكاذب) ليعصفا بالصورة وليحطما التماثيل ، أما منابع تحطيم الصور والتماثيل فانما تكمن في مفهوم ما من مفاهيم الابداع الفني وهو مفهوم من المستحيل علينا تقريباً إدراك كنهه .



الفصل السابع

الموسيقى والفنون التشكيلية (Plastic)

١

فنون الشكل

– ١ –

إن أوضح طراز للتعبير الرمزي الذي اوجده حس الجنس البشري بالعالم هو (إذا ما استثنينا المجال الرياضي العلمي للعرض ورمزية قواعده الاساسية) فنون الشكل البناءة (Die bildenden kunste) والتي يعتبر الرقم فصيلة منها . ونحن نعتبر الموسيقى بكل انواعها البالغة في عدم تشابهها، جزءاً من هذه الفنون ، ولو أن هذه الانواع قد أدخلت في مجال البحث التاريخي الفني ، بدلاً من أن تصنف في مرتبة منعزلة عن الفنون التشكيلية لكننا قد خطونا حتماً خطوات اوسع الى الأمام في فهمنا لمغزى هذا النشوء والارتقاء حتى نهاية ما .وذلك لأن الزخم الاشتقاقي الذي هو المحرك والفاعل

في الفنون التي لا تستخدم الكلمة ، زخم لا نستطيع أن نفهمه أبداً إلا إذا ما أصبحنا نعتبر أن التمييز بين الوسائل البصرية (Optical) وبين الوسائل السمعية (Acoustic) هو تمييز سطحي . ونحن لن نبلغ آية غاية إذا مـــا تحدثنا عن فن العين وفن الأذن . فليست أشياء كهذه هي التي تفرق بين هذا الفن وذاك . ولم يستطع غير القرن التاسع عشر أن يبــالغ في تقديره لأثر الظروف السيكلوجية إلى حد جعله يطبق هذا التمييز بين مـــا ذكرت على التعبير والرأي أو الشركة من صحبة ومخالطة (Communion) .

فلوحة شادية لكلود لورين او فاتو (Watteau) ، لا تعرض في الواقع نفسها على عين الجسد ، أكثر مما تعرضه الموسيقى ذات الأرومة الفراغيـة ذاتها ، منذ باخ ، (Bach) على الاذن . فالعلاقة الكلاسيكية التي تربط بين الانجاز الفني وبين عضو الحس ، (والتي كثيراً مـــا نذكر انفسنا تذكيراً خاطئاً بها في هذا الميدان) هي شيء ما مغاير ومختلف تماماً ، إنها شيء ما أبسط كثيرا واكثر مـــادية من علاقتنا التيتربط انجـــازنا الفني بعضو حسّنا . فنحن نقرأ عطيـــل وفاوست وندرس العلامـــات الجوفية ، اي اننـــا نبذل فاعلية حس بفاعلية حس أخرى ، وذلك كي نـــترك للروح المركزة لهذين الانجازين ان تفعل فعلهـــا فنيا فهنا استئناف دائم من الحواس الباطنية ، استئناف الى قـــوة الخيال الفاوستية الحقيقية اللاكلاسيكية مظهراً وجوهراً. وبهذا فقط نستطيـع ان نفهم التبدل اللانهائي الذي يطرأ على المنظر الشكسبيري ، مقابل وحدة المكان الكلاسيكي . وفي الحالات القصوى ، مثلاً في تلك المتبدية في مسرحية «فاوست» نفسها ، فانه لمن المستحيل عرض هـــذه الرواية (أعني عرض كامل محتواها) عرضاً جسمانيا . ولكن كذلك هي الحال ايضاً في الموسيقى (مثلاً في A capella غير المرافقة من الطراز البالستريني ، ومثلهA fortiori في قطعة « الآلام » لهنري شوتس ، وفي فوغات باخ ورباعيات بيتهوفن وترستان) فاننا نختبر ونحيا وراء الانطباعات الحسية ، عالماً كاملاً من الانطباعات الأخرى ، ومن

خلال هذه الانطباعات وحدها يبدأ الاكتمال والعمق للانجـــاز الفني بتقديم نفسيهما إلينا ، وهي تطلعنا على شيء عن نفسها بالواسطة فقط ، بواسطـــة صور ذات الوان شقراء ورمادية وغبشاء وذهبية ، وصور غروب الشمس ، وذرى سلاسل الجبال النائية المنتظمة ، وصور العواصف والربيـع والمناظر الطبيعية ، والمدن الغارقة المتهاوية والوجوه الغريبة التي يتوسل بها التناغم (Harmony) الينا والحقوانها لم تكن بالمصادفة هي تلك التي جعلت بيتهوفن يكتب آخر انجازاته وهو أصم ، فالصمم قد حرره فقط من آخر أغلاله . فلمثل هذه الموسيقى (التي كتبها بيتهوفن وهو أصم – المترجم) فان النظر والسمع معاً ليسا سوى جسرين الى النفس لا اكثر . ولقد كان مثل هذاالنوع من الرؤيا في الفن أمراً غريباً عن الأغريقي غرابة كلية . فلقد كان الاغريقي يحس بالمرمر بعينيه ، وكانت انغام ألوس (Aulos) الأجشة تحركه جسدياً تقريباً . فالعين والأذن هما بالنسبة اليه هو المتلقيتان لكامل الانطباع الذي يرغب في تلقيه . لكن هذا الأمر لم يعد حتى في المرحلة الغوطيـــة صحيحاً وحقيقياً بالنسبة الينا .

ان الانغام ، هي في الواقع شيء مـا ممتد ومحدود ومعدود محسوب ، حالها في ذلك حال الخطوط والالوان تماماً كما وان التناغم والنغم والقافية ، والايقـــاع هي جميعاً ليست أقل من المرئيـــات والتناسب والجلاء والقتمة والمعـالم Chiaroscuro . فالمسافة التي تفصل بين نوعين من التصوير يمكن لها أن تكون أطول بكثير من تلك المسافة التي تفصل بين التصوير والموسيقى في إحدى الحقبات التاريخية . فنحن إذا ما تأملنا فيما يتعلق بتمثال مايرون ، نرَ أن فن رسم المناظر الطبيعية لبوسن Poussin هو فن الكانتاتا (Cantata) نفسه ، ونرى أن فن رمبراندت هو نفس فن بوكستهودي Buxtehude في انجازاته الموسيقية التي وضعها للاورغن ، وانجازات باخلبل Pachelbel وباخ ، كما ونرى أن فن غواردي Guardi هو نفسه فن موزارت في الاوبرات التي وضعها ، وذلك لأن شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والأذن، هما شكلان

ينطبق الواحد منها على الآخر انطباقاً وثيقاً الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل البصرية والسمعية تافهاً لا يؤبه له .

إن الأهمية التي كان يعلقها دائماً « علم الفن » على تحديد التخوم المدركة لمجالات كل فن على حدة ، تبرهن فقط على أن العناصر الاساسية للمشكلة لم تطرح بعد على بساط البحث . فالفنون هي وحدات حية ، والحي لا يمكن إخضاعه للتشريح . لقد كان اول عمل يعمد إليه دائماً وعي العلم المتحذلق هو تقسيم العالم اللامتناهي في سعته الى اقاليم ومقاطعات قررتها موازين الواسطة والتقنية الكاملة في سطحيتها ، وإسباغه على هذه الاقاليم والمقاطعات الصحة الخالدة ومبادىء الشكل التي لا تقبل تبدىلاً او تغييراً (!) . وبهذا فرق بين « الموسيقى » و « التصوير » ما بين « الدراما » و « الموسيقى » ، وبين « التصوير » و « النحت ».ثم انطلق ليُعَرّف « فن التصوير »، «فن النحت » وهكذا دواليك . ولكن لغة الشكل التقنية هي في الواقع ليست اكثر من قناع الانجاز الواقعي . فالطراز ليس هو ما زعمه « سمبر » (خدن داروين والمادية في عصرنا) حينما قال بأنه الطراز هو نتاج لكل من المادي والتقنية والغاية ، بل إنما هو عكس ما قاله « سمبر » تماماً ، فهو شيء ما يستعصي على عقل الفن ، إنه رؤيا من نسق ميتافيزيقي ، إنه « إلزام » غامض ، إنه مصير ، وليست له أية علاقة من قريب او بعيد بالحدود المادية لمختلف الفنون .

لذلك فنحن إذا ما قمنا بتنسيق الفنون وفق انطباع الحس ، فاننا عندئذ نفسد المشكلة وننحرف بها في مطلع مستهلها . إذ كيف بامكاننا أن نؤكد جنس (فصيلة) « نحت » له مثل هذه الطبيعة العامة كي نقر ونقبل بقوانين عامة تنبثق عنه ؟ ما هو النحت ؟

لنعد الى التصوير ثانية ! لا يوجد هناك شيء كهذا يدعى (الـ) فن [1]

---

[1] « The » Art of painting
يريد شبنغلر هنا أن يؤكد بأل التعريف The على كلمة فن ولذلك اوردنا أل التعريف بين قوسين -- (المترجم)

التصوير ، فان أي إنسان يقارن بين صورة لرفائيل تبرز فيها المعالم(Outline) وبين صورة لتيسيان تبرز فيها بقع الضوء والظل ، دون أن يشعر بأن هاتين الصورتين تنتميان إلى فنين مختلفين ، وأن أي انسان لا يستطيع أن يتحقق من انعدام وجه الشبه في الجوهر بين انجازات « جيوتو » Jiotto او منتغنا (Mantegna) (تضريس أبدعته ضربة فرشاة) وبين انجـازات فرمير وغويا ، وهي موسيقى ابدعت على خيش ملون ، فان مثل هـذا الانسان لن يستطيع أبداً أن يدرك المشاكل الاشد عمقاً . أمـا فيما يتعلق بالتصوير على الحائط لبوليغنوتوس وبفسيفساء رافينا ، فانـه لا توجد حتى اوجه الشبه في الوسائل التقنية كي ندخلها في الجنس (الفصيلة) المزعوم ، كذلك ما هو العنصر المشترك بين الحفر على المعدن وبين فن « فرانجيلكو » أو بين التصوير البروتوكورنثي على المزهريات والاواني وبين نوافذ الكاتدرائيات الغوطية ، او بين تضاريس مصر وبين تضاريس بارثينون ؟

إنه إذا كانت هناك حدود للفن ، (حدود شكل صير نفسه) فان هذه الحدود هي حدود تاريخية وليست حدوداً تقنية او سيكلوجية . فالفن هو مركب عضوي وليس منهاجاً . وليست هناك أجناس فن تنساب في كل القرون وفي كل الحضارات .

وحتى حيثما نجد (كما هي الحال في عصر النهضة) تقاليد واعرافا تقنية مزعومة تخدعنا بين لحظة وأخرى لنؤمن بخلود صحـة قوانين الفن العتيق (اليوناني والرومـاني – المترجم) ، فان مـا نجده حينذاك هو مختلط متناقض في اعماقه . فليس هناك من أي انجاز فني يوناني او روماني يرتبط باي رابط بلغة شكل تمثال لدوناتيلـلو ، أو صورة لسيغنوريللي او واجهة لميكالنجلو . والحق أن الكواتروتشنتو [١] Quattrocento يرتبـط باطنيا بالعهد الغوطي المعاصر وليس باي شيء غيره ، أما الحقيقة القائلة بان

(١) Quattrocento : القرن الخامس عشر محصوراً بالفن والاداب الايطالية ـ المترجم

الطراز الاغريقي الابولوني قــد « تأثر » بالتصوير المصري ، أو أن الفن « التوسكاني » المبكر « تأثر» بتصوير « الاتروسكان » على القبور ، فانها تدل أكيداً على ما هو مضمر حينما يكتب باخ فوغيه عن موضوع غريب عنه ، فهو يُري ما الذي يستطيع أن يعبر عنه بواسطتها . إن كل فن افرادي ، أكان فن تصوير المناظر الطبيعية الصيني . أو الفن التشكيلي المصري ، أو الغوطي الكونتروبونتي ، هو فن يتواجد مرة واحدة فقط ويختفي باختفاء نفسه ورمزيتها ولا يعود أبداً .

- ٢ -

وبهذا ينفتح رأي الشكل انفتاحاً عريضاً واسعاً ، فليست الآلة التقنية فقط وليست لغة الشكل وحدها ، إنما اختيار جنس الفن نفسه يُرى ايضاً وسيلة من وسائل التعبير . فان ما يعنيه ابداع رائعة معلم (Masterpiece) بالنسبة للفردالفنان (مثلاً الحراسةالليلة لرامبراندت،او المايستر سنجرلفاغنر)، اي ابداع صنف أو مرتبة من فن مدرك على هذه الصورة ، يعني بالنسبة الى تاريخ حياة حضارة من الحضارات . انــه حقبي تاريخي . وبغض النظر عن الظواهر الخارجية ، فان كل فن كهذا هو تركيب عضوي افرادي لا سلف له او خلف . فنظريته وتقنيته وعرفه او تقليده هــي جميعاً أشياء تنتمي الى طبيعته ولا تحتوي على أي شيء من الصحة الخالدة او الكونية . فمتى يولد أحد هذه الفنون، ومتى يستهدف نفسه ، وهل يموت أو يُحَوّل الى فن آخر، ولماذا هذا الفن او ذاك ، فن سائد أو غائب عن حضارة معينة ، فجميع هذه الاسئلة هي اسئلة شكل في ارفع ما للشكل من مفهوم ، وهــي اسئلة كتلك الاسئلة تماماً التي تسأل، لماذا يتجنب مصورون او موسيقيون افراديون له دون ما وعي منهم ظلالاً او تناغمات معينة ، او على العكس من هذا ،

يفضلون تلك الظلال وهذه التناغمات الى درجة نتمكن معها من معرفة شخص المصور او الموسيقى من تلك الظلال او هذه التناغمات .

ان النظرية لم تعترف حتى الآن بأهمية هذه المجموعة من الاسئلة ، وحتى نظرية يومنا هذا ، ومع هذا فاننا من هذا الجانب بالذات ، الجانب السيمائي ، يستطيع الفهم ان يبلغ الفنون ويدركها ، لقد افترض حتى الآن ، وذلك دونما البسط لتمحيص القضايا الخطيرة التي يثيرها ما يلي من افتراض .

ان «الفنون» المتعددة المعينة في منهاج التبويب (الذي يزعمون صحته) هي جميعاً فنون ممكنة في كل زمان وكل مكان ، وان غياب هذا الفن أو ذاك في حالات خاصة ، انما يرد أولاً واخيراً : الى العوز العرضي الى الشخصيات المبدعة الى الظروف الحافزة الدافعة ، او الى المناصرين الحصفاء لقيادة «الفن» على دربه . وهنا يبرز لنا ما أدعوه بنقل مبدأ السببية (العلية) من عالم الصيرورة . ولما لم تكن لديهم أية عين ليروا بهـا منطق الحي وضرورته المختلف تماماً ، وليبصروا بها المصير وحتمية الحدوث الفريد في نوعه لامكانات التعبير ، لذلك لجأ الناس الى الاسباب : (العلل) الواضحة والمحسوسة لبناء تاريخهم للفن ، هـذا التاريخ الذي أمسى يتألف من سلاسل من الحوادث ذات وفاق ومطابقة سطحيين فقط .

ولقد سبق لي في الصفحات الاولى من هذا الكتاب أن فضحت ضحالة الرأي القائل بالتتالي المسطري (نسبة الى مسطرة) للجنس البشري والبادي في تقسيم التاريخ الى حقبات ثلاث ، قديمة ووسيطة وحديثة ، هذا التقسيم الذي اعمانا عن رؤية التاريخ الحقيقي وتركيب الحضارات الارقى . فتاريخ الفن هو حالة واضحة في حد ذاتها . فإذا ما زُعم وجود عدد من دوائر فن معرفة تعريفاً جيداً وثابتة وغنية عن البيان ، فان المرء سينطلق عندئذ إلى تنظيم تاريخ هذه الدوائر المتعددة وفقاً للمنهاج الغني عن البيان غنى تلك ، والمقسم للتاريخ الى حقبـات قديمة ووسيطة وحديثة ، وطبعاً الى اطراح الفنين الهندي والاسيوي الشرقي جانباً ، واطراح فن اكسوم وسبأ ، وفن

الساسانيين وفن روسيا ، وإذا لم يحذف هذه الفنون جميعاً ، فانه في أحسن الحالات سينفيها الى الملاحق . ولم يخطر على بال أحد أن نتائج كهذه تستثير الجدل في اختلال النهج وفساده ، فهم قد وجدوا المنهاج أمامهم ووجدوا أنه يتطلب حقائق ، وأن عليهم أن يغذوه بهـا مهما كان الثمن . وعلى هذه الشاكلة جرى ترسم تاريخ الفن صعوداً وهبوطاً ترسماً عقيماً غبيـاً أبله . فالازمنة الساكنة الهامدة وصفت بانها «توقفات طبيعية » ، وعندما كان يموت حقاً فن عظيم كانوا يسمونه «انحطاطاً» ، وعندما كانت ترى عين متحررة حقاً من التحيز ولادة فن آخر في صقع آخر ليعبر عن الانسانية ، كانوا يسمون هذه الولادة بعثاً وانبعاثاً . وهم لا يزالون يدرسوننا حتى هذا اليوم أن عصر الانبعاث هو الولادة الثانية للعصر الكلاسيكي . وهكـذا استخلصوا ذاك الاستنتاج القائل بانه يمكنك ويحق لك أن تتناول فنوناً ضعيفة وحتى ميتة (وحاضرنا فيما يتعلق بهذا الموضوع ميدان معركة حقيقي) وأن تدفع بها الى الانطلاق بواسطة منهاج اصلاح واع او انبعاث ارغامي .

ومع هذا ، فان في هذه المشكلة مشكلة النهاية ، مشكلة النهايـة المؤثرة الفجائية لاحد الفنون العظمى (نهاية الدراما الاثيكية في يوربيديس ، ونهاية النحت الفلورنسي بميكالنجلو ، ونهايـة الموسيقى الاداتية بلست وفاجنر وبروكنر) تكون الطبيعة العضوية لهذه الفنون في أشد حالات الوضوح ، ونحن اذا ما أمعنا النظر امعاناً كافياً لن نجد أية صعوبة في إقناع انفسنا بانه لم يولد أي فن له شيء من العظمة مرتين. فلم ينتقل أي شيء من اسلوب الهرم الى الاسلوب الدوري ، وليس هناك من أي شيء يربط المعبـد الكلاسيكي ببزيليكا الشرق الأوسط ، أما فيما يتعلق باقتباسها المجرد للعمود الكلاسيكي بوصفه عنصراً معمارياً ، ومع أن هذا الاقتباس يبدو ذا أهمية قصوى في نظر المراقب السطحي ، فانه في الواقع لا تزيد أهميته عن أهمية استخدام «غوتيه» للميتولوجيا القديمة حين وضعه لمشهد ليلة فالبرجس الكلاسيكية في مسرحيته «فاوست» . ان الايمان ايماناً أصيلاً بولادة الفن الكلاسيكي مرة ثانية ، او

ولادة أي فن كلاسيكي ، في القرن الخامس عشر يستلزم أن نمطّ الخيال مطاً نادراً . زد على ذلك أن الفن العظيم قد لا يموت فقط مع الحضارة بل انما قد يموت أيضاً داخلها ، وهذا ما نستطيع أن نشهده في مصير الموسيقى في العالم الكلاسيكي . فلا شك أن امكانات الموسيقى العظمى في هذا العالم المذكور يجب ان تكون قد تجلب في زمن رجل النبع الدوري ، (والا كيف نستطيع خلافاً لذلك ان نقدر أهمية اسبرطة ذات الطراز العتيق في أعين موسيقيين كاولئك من الذين جاءوا فيما بعد (لان تيرباندر وتالتياس والكمان كانوا لايزالون نافذي الاثر هناك ، وذلك عندما كان فن التماثيل في أماكن أخرى مابرح في عصر طفولته) ومع ذلك أمسك العالم الكلاسيكي المتأخر عنه . ووفق الاسلوب ذاته فان كل ما حاولته المجوسية في ميدان التصويري الجبهي (نسبة الى جبهة) ، التضريس العميق والموزاييك قد خضع أخيراً واستكان امام الزخرف العربي ، كما وان كل شيء من الفنون التشكيلية الذي انبثق في ظلال الكاتدرائيات الغوطية في « شارتر »و« ريمس» و «بامبرج»و «نورمبرج» وانجازات بطرس فيشر في نورمبرج ، وفيروتشيو في فلورنسا قد اختفت وتلاشت امام التصوير الزيتي في مدينة البندقية والموسيقا الاداتية الباروكية.

- ٣ -

ان معبد « بوسايدون » في بيستوم ، وكاتدرائية مدينة اولم Ulm ، وهما انجازان من انجازات اشد العصور الدورية والغوطية نضوجاً ، يختلفان بالذات اختلاف الهندسة اليوقليدية التي تحدد حجماً للسطوح ، عن الهندسة التحليلية هندسة مركز النقاط في الفراغ المستندة الى المحاور الفراغية . ان جميع الابنية الكلاسيكية تبدأ من الخارج ، بينما ان جميع الابنية الغربية تبدأ من الداخل ، كما وان الابنية العربية تبدأ ايضاً من الداخل . اذ ان هناك نفساً واحدة ، وواحدة فقط هي النفس الفاوستية التي تتوق الى اسلوب ، وهي

التي تخترق الجدران لتغوص في الكون اللا محدود للفراغ ، وتجعل من داخل البناء وخارجه صورتين تكمل الواحدة منهما الاخرى ، صورتين تعبران عن نفس الشعور الواحد بالعالم . ان المظهر الخارجي للبازيليكا قد يكون ميداناً للزخرف والزينة ، لكنه ليس بالتأكيد هندسة معمارية . فالانطباع الذي يصادفه المُشاهِد عندما يقترب منه (المظهر الخارجي للبازيليكا — المترجم) هو انطباع عن شيء ما يدرأ ، شيء ما يخفي سراً . فلغة الشكل في غُبشة الكهف موجودة بالنسبة الى المؤمن فقط ، وهذا العامل هو عامل مشترك بين اسمى انجازات هذا الاسلوب وارفعها وبين ابسط الاعمال الفنية المترْوية (نسبة لمترا اله الشمس عند الفرس — المترجم) والسراديب التي جاءت كمطلع تعبير جبار لنفس جديدة . والآن حالما تستولي الروح الجرمانية على طراز البازيليكا يطرأ تحول فجائي عجائبي على كل الاجزاء المعمارية ، وذلك فيما يتعلق بكل من المركز والفحوى . فهنا في الشمال الفاوستي يبدأ الشكل الخارجي للبناء ، أكان هذا البناء كاتدرائية او بناءً للسكن ، اقول يبدأ بالارتباط بالمعنى الذي يسيطر على ترتيب الشكل الداخلي ، وهذا المعنى لم يفصح عنه المسجد ، وهو معدوم الوجود في المعبد الكلاسيكي . فللبناء الفاوستي مُحَيّا وليس مجرد واجهة ، وينسلك مع هذا المُحيا جذع ذو مفاصل يجر بنفسه خارجاً من خلال سهل فسيح كالكاتدرائية في سبيير (Speyer) ، او ينتصب شامخاً يطاول براسه السماوات كتلك الحلزونات التي لا يحصيها العد والموجودة في المخطط الاصلي لكاتدرائية ريمس . ان النازع الى الواجهة الذي يرحب بالمُشاهِد ويطلعه على المعنى الباطني للمنزل ، لا يسيطر فقط على البنايات الرئيسية الافرادية ، بل انما يسيطر ايضاً على كامل منظر شوارعنا واحيائنا وبلداتنا بما لها من ثراء مُمَيّز في النوافذ .

إن الهندسة المعمارية في المرحلة المبكرة هي الأم لكل ما يتبعها من فنون . فهي التي تقرر اختيارهم وتقرر روحهم . ووفقاً لذلك نرى أن تاريخ فن التشكل الكلاسيكي هو جهد واحد لا يكل او يمل لانجاز مثل أعلى

واحد ، مثـــلاً إخضاع الجسم البشري الطليق في وقفته بوصفه إناء الحاضر الحقيقي المجرد ووعاءه . فهيكل الجسد العاري كان بالنسبة إليه ، كما كانت تماماً كاتدرائية الاصوات بالنسبة الى الفاوستي (تاريخ فن التشكل الفاوستي – المترجم) وذلك ابتداءً من ابكر العصور الكونتروبونتية حتى التأليف الجوقي في القرن الثامن عشر . لقد فشلنا حتى الآن في فهم القوة العاطفية لهـــذا الانعطـــاف الدنيوي للفن الابولوني ، وذلك لاننا لم نشعر كيف ان الجسد المادي المحض والعديم النفس (وذلك لأن هيكل الجسد ليس لـــه « شكل داخلي » ايضاً !) هو الهدف الذي جاهد للوصول إليـــه كل من التضريس المهجور لقدمه والتصوير الكورنتي على الخزف ، والتصوير الاتيكي على الحائط، حتى جاء أخيراً بوليكلتوس وفيدياس وأظهرا لهم كيف ينجزونهم على أكمل وجه . وقد زعمنا نحن بعماء رائع عجيب بأن هذا النوع من النحت هو جازم بات وممكن كونياً معاً ، وانه هو في الواقع « فن النحت » . وقمنا بكتابة تاريخه بوصفه تاريخاً يهتم بكل الشعوب والمراحل والحقبات التاريخية ، وهناك حتى يومنا هذا نحاتون يتحدثون ، تحت تأثير مبادىء عصر الانبعاث غـير المجربة ، عن الجسد البشري العاري بوصفـــه أنبل وأعرق موضوع « لفن النحت » . ومع ذلك ، فان فن – التمثال هذا ، فن الجسد العاري الواقف طليقاً على موطىء قدميه والمدرك من جميع جوانبه المتماثلة ، قد وُجـــد في الفن الكلاسيكي ، والكلاسيكي وحده ، وذلك لان تلك الحضارة كانت هي وحدها التي رفضت رفضاً باتاً جازماً أن تتخطى حدود الحس الى الفراغ . لقد كان يُراد دائماً للتمثال المصري ان يُرى من الأمام ، وهو تضريس سطح مستوٍ متباين ، زد على ذلك أن تماثيل عصر الانبعاث المدركة بوصفهـــا كلاسيكية (ونحن حقاً نذهل من قلة عددها اذا ما خطر لنـــا خاطر كي نحصيها) هي ليست سوى تذكارات شبه غوطية .

ان تطور هذا الفن الصارم في لافراغيته يشغل القرون الثلاثة المبتدئة من عام ٦٥٠ – ٣٥٠ ، وهي مرحلة تمتد من اكتمال العصر الدوري وتحديد الحلبة

المعمارية (Frontalness) حتى حلول التصوير الهليني والتخيلي الذي اختتم الاسلوب العظيم . وهذا النحت لن يفهم أبداً على حقيقة الا حينما يُعتبر آخر وارفع فن كلاسيكي ، بوصفه ينبع من فن سطح مستوٍ ، وقد أذعن اولاً للتصوير على الحائط ثم تغلب عليه . ولا شك انه باستطاعتنا ان نقتفي آثار أصله حتى التجارب في معالجة ذاك الحجم المماثل له معالجة العمود الفقري ، أو الالواح التي كانت تستخدم لتغطية جدار المعبد ، ولا ريب أننا سنجد هنا وهناك الكثير مـــن التقليد للانجازات المصرية (كرسوم ميلتيوس الجالسة) بالرغم من انه قد تكون قلة القلة من الفنانين الاغريق هي الـــتي رأت انجازاً واحداً من تلك الانجازات . ولكن التمثال بوصفه مثلاً أعلى للشكل يعود من خـــلال التضريس الى التصوير الخزفي القـــديم والذي ينبعث منه ايضاً التصوير على الحائط . ان التضريس هو كالتصوير على الحائط، أي انه مشدود إلى الحائط الحجمي وان كل هذا النحت حتى عصر مايرون يمكن اعتبـــاره تضريساً قد فصل عن السطح . وقد عومل الحجم في النهايـــة بوصفه جسماً مستقلاً قائماً بذاته ومنفصلاً عن كتلة البناء ، لكنه يبقى في جوهره صورة (سلهوطه) قائمة امام الجدار . ولقد أُطرح الاتجاه الى العمق جانباً ، فالانجاز ينتشر جبهياً امام المُشاهد . وحتى تمثال مارسياس «لمايرون» يمكن نسخه على المزهريات او قطع النقود المعدنية دون كبير عناء او تكثيف مُدرك .

ونتيجة لذلك فـــان مايحظى أكيداً بالافضلية من الفـــنين الرئيسيين « المتأخرين زمنا » هو التصوير على الحائط . ان المخزون القليل من النماذج يمكن ان نجدها دائماً أولاً في الاشكال المرسومة على المزهرية ، والتي كثيراً ما يجعلونها وبحق متوازية مع فنون النحت المتأخرة كليـاً زماناً . ونحن نعرف بان بمجموعة كنتور Centaur ، لكرنيش الغرب في اولمبيا قـد استخلصت من التصوير ، أما في معبد ايجنيا فإن الانطلاق من كرنيش الغرب الى كرنيش الشرق هو بمثابة انطلاق من طبيعة الرسم على الحائط الى طبيعة الجسم . وقد تم هذا التبدل على يدي بوليكليتوس قرابة عام ٤٦٠ ومنذ هذا العام فما بعد

اصبحت المجموعة التشكيلية هي النموذج للتصوير الدقيق الحازم في اسلوبه . ولكن ابتداءً من ليسيبوس اصبحت المعالجة المكعبة ، المعالجة بكل الوسائل والطرق معالجة فرستيكية Veristic بكاملها [١] ، معالجة تقول بان للبشع والسوقي ايضاً مكانتهما لدى الحقيقة والقيمة الجمالية . [٢] لقد امست هذه المعالجة مذعنة « للواقعة » ، وحتى آنذاك ، وحتى فيما يتعلق ببراكسيتيلس ايضاً ، فانه لا يزال لدينا تطور جانبي او افقي المسقط (Planar) للموضوع بالإضافة الى مُسودة واضحة التي هي ذو اثر كامل في فعاليته ، وذلك فقط بالنسبة الى وجهة او وجهتي نظر . لكن ممارسة تعدد الالون على الرخام هي برهان ساطع لا يدحض على اصل صورة النحت المستقل وهي ممارسة لم يعرفها عصر الانبعاث وعصر « التكلسك » والتي من الممكن ان يُحس بها على انها بربرية كما وباستطاعتنا ان نقول نفس الشيء عن نحت التماثيل الذهبية والعاجية وعن الطلاء (المنيا) الذي يغطي البرونز ، هذا المعدن الذي يمتلك نغمة ذهبية خاصة به .

- ٤ -

ان المرحلة الفنية الغربية الموافقة لتلك (الكلاسيكية) تشغل القرون الثلاث الممتدة من عام ١٥٠٠ — ١٨٠٠ ، أي انها تقع بين نهاية الفن الغوطي المتأخر زمناً وبين انحلال فن الروكوكو وانحطاطه ، هذا الفن الذي يعبر عن أسمى ما وصل اليه الاسلوب الفاوستي . ففي هذه الحقبة ، وتجاوباً مع النماء المطرد الملحاح لوعي إرادة التسامي الفراغية ، فان الموسيقى الإدائية قد تطورت حتى أمست الفن الزائد والمسيطر على غيرها من الفنون . ففي مطلع القرن السابع عشر ، أخذت الموسيقى تستخدم ألوان النغم المميزة للالات الموسيقية ، وتستعمل متباينات في الاوتار والنَفَس والأصوات البشرية كوسائل تصوير . وطموحها هذا (وهو طموح لا شعوري) كان يستهدف الارتفاع

(١) Verism : النظرية القائمة بان للبشع والسوقي من الفن والآداب مكانتها لدى الحقيقة والقيمة الجمالية .

(٢) اضفنا هذه الجملة من عندنا رغبة منا في ايضاح كلمة Veristic - المترجم -

بها إلى مصاف الاساتذة المصورين العظام ابتداءً من تيتسيان وانتهاءً « بفلاسكي » ورامبراندت . فهي تصور صوراً (السوناتا ابتداءً من جبريللي ، توفي عام ١٦١٢ حتى كوريللي ، توفي عام ١٧١٣ وتظهر في كل حركة من حركاتها موضوعاً نمقته الفخامة ودبجته العظمة ويستند الى أساس وتراث الـ — « باصو كونتنيو » (Basso Continuo) وترسم بالزيت مناظر طبيعية بطولية (في الكانتاتا الريفية) وتصور لوحات بخطوط من الانغام (في Lament of Ariadne) لمونترفيدي عام ١٦٠٨) ولكن هذا التعايش والانسجام بين التصوير والموسيقى ينتهي ويزول مع أساتذة الموسيقى العظام من الالمان . فلم يعد التصوير يطيق الموسيقى أو يحتملها ، والموسيقى نفسها أمست مستبدة طاغية ، فالموسيقى (ودون ما شعور منها) هي التي أصبحت على أيدي الموسيقيين الالمان تسيطر على التصوير وتتحكم بالهندسة المعمارية في القرن الثامن عشر ، وأخذ النحت يذوي شيئاً فشيئاً ويختفي أكثر فأكثر وبصورة جازمة ، من الامكانات الاعمق لعالم الشكل هذا .

ان ما يميز بين التصوير كما كان من قبل وبين التصوير كما اصبح فيما بعد ، اي التحول من فلورنسا الى مدينة البندقية (او لنقل بكلمة اوضح : ان ما يفرق بين تصوير رفائيل وتصوير تيشيان ، ويجعلهما ممثلين لفنين يختلف احدهما عن الآخر اختلافاً تاماً) اقول ان ما يميز بين ذاك وهـذا ، فانما هو الروح التشكيلية للازول التي تسلك التصوير مـع التضريس ، بينما أن الروح الموسيقية المتحلية في انجازات الفن الثاني وفي تقنية ضربات فرشاة منظورة ومعلولات عمق لوحية ، هي روح مماثلة لروح الوتر الملون النغمات ولتَنفّسِ الجوقات . وهاتان الروحان تمثلان لنا تعارضاً لا مرحلة انتقال ، واعترافنا بهذه الحقيقة أمر حيوي كي نتمكن من فهم التركيب العضوي لهذه الفنون . وعلينا هنا ، كما علينا في كل زمان ومكان، ان نحترس من الفرضيات التجريدية بوجود « قوانين فن خالدة » . ان « التصوير » هـو مجرد كلمة . فالتصوير الغوطي على الزجاج كان مجرد عنصر من عناصر الهندسة المعمارية الغوطية ،

لقد كان خادماً لرمزيتها الصارمة ،حاله في ذلك كحال الفنين المصري والعربي، او اي فن آخر كان في هذه المرحلة خادماً للغة الحجر . فالاجسام الملفوفةقد بنيت (لاحظ كلمة بنيت – المترجم) كما بنيت الكاتدرائيات تماماً . ولم تكن الطيات التي تلفها سوى زينة وزخرفاً لاخلاص لا نهاية لعمقه ، ولتعبير حازم صارم دقيق . ونحن اذا ما انتقدنا صلابتها وتيبسها وذلك من وجهة نظر تقليد الطبيعة ، فاننا نكون بعملنا هذا قد أخطأنافحواها تماماً .

زد على ذلك ان « الموسيقى » هي مجرد كلمة أيضاً . وهناك بعض موسيقى كان موجوداً في كل زمان ومكان وحتى قبل وجود أية حضارة أصيلة ، وحتى بين الوحوش . لكن الموسيقى الكلاسيكية الجديدة لم تكن سوى تشكيلا (Plastic) للاذن . فالاوتار الرباعية، في تلون انغامها وسلمها الرخو (Enharmonic) لها معنى معماري لا معنى تناغمي (هرموني) . ولكن هذا هو الفرق كل الفرق بين الجسم والفراغ . لقد كانت تلك الموسيقى (الكلاسيكية) وحيدة الصوت ، والآلات الموسيقية القليلة التي استخدمتها قد صنعتها وطورتها وهي تستهدف ارضاء التشكيل النغمي ، ولذلك فان رفضها للقيثارة المصرية هذه الآلة المشابهة في لونها النغمي للبيان (Harpischord) كان أمراً بدهياً . وفوق كل هذا ، فان اللحن (كبيت الشعر الكلاسيكي ابتداء من عصر هوميروس حتى عصر هادريان) قد عولج علاجاً كمياً لا نبرياً او تفخيمياً ، أي ان المقاطع (مقاطع اللحن) وأحجامها وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الايقاع . والهتامات القليلة المتبقية لدينا منها كافية لترينا ان السحر الحسي لهذا الفن هو شيء ما خارج نطاق إدراكنا ، لكن هذه الحقيقة بالذات يجب ان تجعلنا نعيد النظر في آرائنا وافكارنا في الانطباعات التي يخلقها نحت التماثيل والتصوير على الحائط ، وذلك لاننا لا نعرف ولا نستطيع ان نعرف او نختبر السحر الذي تفتن هذه به عين الاغريقي .

وكذلك تتساوى الموسيقى الصينية ايضاً وتلك في عجزنا عن ادراكها .

فنحن لا نستطيع ابدا ان نميز في هذه الموسيقى بين ما هو مرح ومُسر وبين ما هو كئيب ومحزن . والعكس، بالعكس ، فان الصينيين يعتبرون الموسيقى الغربية دون استثناء موسيقى زحفعسكري(Marche music). وهذا هو الانطباع الذي يخلفه العنصر الايقاعي الديناميكي من عناصر حياتنا في « الطاو » المعدم النبرات للنفس الصينية ، وهو في الواقع ، الانطباع الذي يخلفه في كامل نفس الجنس البشري الغريب عنا ، انه في الحيوية الاتجاهية المتجلية في صحون كنائسنا وواجهات طبقات منازلنا ، ومرئيات العمق في صورنا ، وفي زحف مأساتنا المسرحية وروایاتنا ، ناهيك عن تقنياتنا ، وكل مجرى حياتنا الخاصة والعامة . فنحن نمتلك بانفسنا نبرة في دمنا ، ولهذا السبب لا نلحظها او نشعر بها . ولكن عندما نضع ايقاعنا جنباً الى جنب وحياة غريبة عنا ، فاننا عندئذٍ نجد التنافر بينه وبينها أمراً لا يُطاق او يحتمل . زد على ذلك ان الموسيقىٰ العربية هي ايضاً عالم آخر تماماً . ونحن لم نعرفها حتى الآن الا من خلال تشكلها الكاذب (الزائف) ، اي في الشكل الذي عرضتها علينا فيه التراتيل البيزنطية والترتيل اليهودي للمزامير ، وحتى هذه فاننا لا نعرف منها الا ما تسرب الينا بواسطة كنائس الغرب البعيد بكتب من الترانيم والتراتيل ،وكترتيلترددادي للمزامير وكترانيم دينية . وانه لغني عن البيان ان ليس الغرب المتدين ، غرب « الاديسا » فقط ، (او المذاهب التوفيقية،وخاصة العبادة السورية للشمس ، والغنوسيين والمانديين) بل ايضاً تلك المذاهب الشرقية الاخرى (المزدية والمانية — نسبة لمان — وكنائس العراق ، والمسيحيون النسطوريون عندما حان حينهم) كان لا شك لها موسيقى دينية مقدسة من نفس الطراز ، موسيقى تطورت جنباً الى جنب والموسيقى الدنيوية المرحة (وخاصة في تقاليد الفروسية من عربية جنوبية وساسانية) وقد بلغ كلا هذين النوعين من الموسيقى (الديني والدنيوي) ذروتهما في الاسلوب المراكشي الذي سيطر على البلاد الممتدة من اسبانيا حتى فارس . ولم تقتبس النفس الفاوستية من هذا الثراء كله غير

بعض اشكال كنسية قليلة ، زد على ذلك انهـا حالما اقتبست تلك الاشكال قامت بتبديلها جذراً وفرعا (هوكبالد ، غويدو دارتزو ، في القرن العاشر) لقد انتجت النبرة النغمية ، وترقيم الميزان الموسيقي (Beat) « الزحف » والبلوفوني (كقافية الشعر المعاصر) اللذين اجتمعـــا ليشكلا صورة للفراغ اللامتناهي . ولكن لكي نستطيع ان نفهم هذا ، علينا ان نميز بين الجوانب التقليدية والجوانب الزخرفية للموسيقى ، وبالرغم من ان معرفتنا محـــدودة بالتاريخ الموسيقي لغربنا ، وذلك بسبب الطبيعة الرشيقة لجميع ابداعـــات اللحن ، الا ان هذه المعرفة كافية لتظهر تلك الثنائية للتطور التي تعتبر احد المفاتيح الرئيسية لتاريخ الفن باكمله . فالاول من تلك الثنائيـة هو النفس ، اللوحة الطبيعية ، الشعور ، أمـــا الثاني فهو الشكل الصارم ، الاسلوب ، المدرسة . ان للغرب موسيقى زخرفية ذات اسلوب عظيم (وهي تقابـــل كامل الموسيقى التشكيلية الكلاسيكية) وهذه الموسيقى ترتبط بتـــاريخ الهندسة المعمارية للكاتدرائية ، وهي تشبهه شبهاً وثيقاً الفلسفة اللاهوتيـــة والصوفية ، وتجد قوانينها في موطن الفن الغوطي الرفيع والممتد ما بين نهري السين والشلدت .

ولقد تطور اللحن الكونتربونتي في وقت واحد ومنهاج الدعامة الطائرة في الهندسة المعمارية ، امـــا نبعه فكان اسلوب « الرومانسك » اسلوب فوكسبوردن «والدسكانت » بحركته الموازية والمعاكسة . والحق ان هذه الهندسة المعمارية هي هندسة اصوات بشرية ، زد على ذلك أن التصوير على الزجاج ، هو كمجموعة التماثيل ، لا يمكن ادراكه الا في انتظام هذه العقود الحجرية . فمع هذه العقود يتبدى فن فراغ رفيع ، فن ذاك الفراغ الذي اعطاه نقولا اوريسم ، مطران ليسي Lisieux معنى رياضياً وذلك بواسـطة تقديمه للابعاد الاحداثيـــة Co - ordinales وهذه هي الـ « Rinascita » والـ Reformatio الاصليين كما شاهدهما يواكيم فلوريس في نهـاية القرن الثاني عشر ،انهما ولادة نفس جديدة تعكس صورتها مرآة لغة الشكل لفن جديد .

ولقد ولدت مع هذا الفن ، وفي القلعة والقرية موسيقى مقلدة دنيوية ، موسيقى التروبـدورز والمينيسنجر والمسترلز . وقـد انتقلت هذه الموسيقى « كفن جديد » من ساحات الاقـاليم الى قصور أثرياء « توسكان » وذلك قرابة عام ١٣٠٠ ، أي في عصر دانتي وبترارك ، وكانت تتـألف من انغام بسيطة تروق للقلب بمـا لها من Minor Major ، ومن Canzoni (نوع من الشعر أو الأغنية الايطالية – المترجم) وأرجوزه و Caccias ، كما وانهـا كانت تشتمل على طراز من الاوبيرتا الشهمة (كاوبريتا آدم ديلا هيل المعروفة باسم روبين وماريون) . وقد دفعت هذه الاشكال بعد عام ١٤٠٠ اشـكال الغناء الجماعي الى النمو ، كالقصيدة الثلاثية الابيـات والقصة الشعريـة Ballade . وجميع هذه هي فن للجمهور والعامة . فالاحاسيس تصور منقولة عن الحياة ، أحاسيس الحب والصيد والفروسية . وبيت القصيد فيهـا هو الاستنباط النغمي بدلاً من رمزية تقدمها المسطري ، وبذلك فإن هناك بونـاً بين الكاتدرائية والقلعة . فالكاتدرائية هي موسيقى ، بينما ان القلعة تصنع موسيقى . فالكاتدرائية تبدأ بنظرية أما القلعة فتبدأ ارتجالاً ، وهذا الفرق هو الفرق بين الوعي اليقظ وبين الوجود الحي ، بين المنشد الروحي وبـين المغني الفروسي ، فالتقليد يقف قريباً جداً من الحياة والاتجاه ، لذلك فهـو يبدأ باللحن ، بينما ان رمزية الكونتروبونتية ، تنتمي الى الامتداد ، وهي تشير بواسطة البلوفوني الى الفراغ اللامتناهي . ولقـد جاءت النتيجة ، من الجهة الأولى ، مخزوناً من القوانين والقواعد « الخالدة » ، اما ، من الجهـة الثانية ، فكانت ذخيرة من الالحان الشعبية التي كان حتى القرن الثامن يستمد منها الالهام لصوره ، ويكشف هذا تبـاين ذاته عن نفسه فنياً في التعارض الطبقي في عصري الانبعاث والاصلاح الديني . فلقـد كان ذوق فلورنسا الظريف المتأدب يَنفر من الروح الكونتربونتية ، ولقـد تدرج تطور الشكل الموسيقي الصارم من الموتيت (Motet) الى القداس ذي الاصوات الأربعـة تطوراً كلياً داخل الدائرة السحرية للهندسة المعمارية الغوطية وذلك على أيدي

دنستابل Dunstaple وبنشوا Binchois ودوفاي Du fay (عام ١٤٣٠) .
وابتداءً من « فرا انجليكو » حتى ميكالنجلو ، فـــان الاساتذة الهولنديين العظام انفردوا في السيطرة على الموسيقى الزخرفية . ولم يجد لورنسو دي — مديتشي شخصاً واحداً في فلورنسا قادراً على فهم الاسلوب الصارم ، لذلك كان عليه ان يستدعي دوفاي اليه . وبينما كان ليوناردو ورفائيل لا يزالان يصوران بلغ أوكجهم (Okeghem) (توفي عـــام ١٤٩٥) في الشمال ومدرسته ، وجوسكين دي بري (توفي عام ١٥٢١) بالبلوفـــوني الرسمية للاصوات البشرية ذروة الاكتمال .

وتتبدى طلائع مرحلة الانتقال الى العصر « المتأخر زمناً » في رومـــا ومدينة البندقية . ولقد انتقلت امارة الموسيقى في العهد الباروكي الى ايطاليا، ولكن الهندسة المعمارية تنازلت في الوقت ذاته عن كونهـــا الفن السائد والمسيطر ، وتكونت هنا مجموعة من الفنون الفاوستية الخاصة كان التصوير الزيتي قطب الرحى فيها . وبلغت امبراطورية الأصوات البشرية قرابـة عام ١٥٦٠ نهايتها في اسلوب الكابللا (Cappella) وذلك على أيدي بلاسترنيا وارلندو لاسو (توفي كلاهما عام ١٥٩٤) ، إذ لم تعد قواهمـــا قادرة على الاندفاع الشجي في اللانهائي ، وبهذا افسحت الطريق لجوقة الآلات والنفَس والوتر . ولذلك انتجت البندقية موسيقى تيسيان والارجوزة الجديـدة التي تتبع في مدها وجزرها مغزى المتن (النص) . ان الموسيقى الغوطيـة هي موسيقى هندسية معمارية وصوتية (Vocal) بينما أن الموسيقى الباروكية هي موسيقى تصويرية وآلية . فالغوطية تشيد وتبني ، بينما الباروكية تفعل بواسطة الحوافز والدوافع ، وذلك لأن جميـــع الفنون قد اصبحت فنونا حضرية ، وبهذا أمست فنونا دنيوية . فنحن نمر من الشكل الشخصي الاسمى الى التعبير الشخصي للاستاذ، ولقد انتجت ايطاليا قبيل عام ١٦٠٠ الـ(Basso Continuo) الذي يتطلب فنانا لوذعيا لا مشتركاً ورعاً تقيا .

ومنذ ذاك الحين فصاعداً ، باتت المهمـــة العظمى تستوجب مَدّ جسم

اللحن في اللانهائي ، او بالأحرى اذابته في فراغ لا نهائي للحن . وطــور العصر الغوطي الآلات فجعلها عائلات ، لكل عائلة منها صوتها المميز . لكن «الجوقة» الوليدة لم تعد تراعي المحدوديات التي فرضها الصوت البشري ، بل انما اصبحت تعامل الصوت ، بوصفه صوتاً يجب أن ينضم ويلتئم مع الأصوات الأخرى، ولقد تدرجت رياضياتنا في الوقت ذاته من التحليل الهندسي (لفيرمت) الى التحليل الوظائفي المجرد لديكارت . وتظهر في تناغم (هرموني) تزارلينو، مرئيات أصيلة ذات فراغ صوتي مجرد. وهنا نبدأ بالتمييز بين الآلات الموسيقية الزخرفية وبين الآلات الأساسية ، حيث كما يلتقى اللحن بالزخرف لينتجا الدافع (Motive) وهذا التطور يفضي بنا الى الولادة الجديدة للكونتر بونتية المتمثلة في اسلوب الفوغيه ، هذا الاسلوب الذي كان فريسكو بالدي أول استاذ له ، والذي بلغ ذروته في يوهان سابستيان باخ . ويعارض الاسلوب الباروكي القداديسي والموتات الصوتية باشكاله العظمى المُدَركة جوقياً والمتبدية في (الأورتوريو) (قصة دينية غنائية) (كاريسمي Carissimi وفي الكانتاتا (فيادانا) الاوبرا (منتفردي) .

ولا يهم ما اذا كان لحن « الباص » قد وضع ضد الأصوات العليا ، أو ركبت الاصوات العليا جوقياً بعضها ضد بعض مستندة الى الـ « باصو كونتنيو » ، فان عوالم الصوت ذات الصفة التعبيرية المميزة تعمل عملا متبادلاً مشتركاً ، الواحد منها مستنداً الى الآخر ، وتنشط معاً في لانهائية الفراغ الصوتي عاضدة مشددة باعثة منيرة مهددة غامرة بظلالها ، وهي موسيقى كلها عزف وغناء متقاطعان ، ومن النادر فهمها ، إلا بواسطة التحليل المعاصر .

وقد تدرجت في القرن السابع عشر من هذه الأشكال المنتمية الى العصر الباروكي المبكر ، أشكال شبيهة بالسوناتا كطاقم السيمفوني ، والكونشرتو والجروسو . ولقد أمسى سياق الحركات ، والحل الموضوعي والترخيم ، يرتكز يوماً بعد آخر ، وأكثر فأكثر الى قواعد ثابتة مقررة . وعلى هذه الشاكلة تحقق الشكل العظيم الهائل الديناميكي للموسيقى (والتي أصبحت بهذا

معدومة الجسم تماماً) وارتفع بها كوريللي وهندل وباخ ليجعلوا منهـــا الفن المسيطر في الغرب . وعندما اكتشف نيوتن وليبنتز قرابة عام ١٦٧٠ حساب التفاضل والتكامـــل اللانهائي في صغره ، بلغ الاسلوب (الفوغي) ذروة اكتماله . وعندما بدأ (اويلر) قرابـة عام ١٧٤٠ في وضع دستوره النهائي للتحليل الوظائفي ، كان ستاميتز وجيله يكتشفون آخر الاشكال وانضجها للزخرف الموسيقي ، أي الحركة ذات الأجزاء الأربعة ، بوصفها عربة لحركة مجردة غير محدودة ، وذلك لأن ذاك العصر لم يعد يختزن من طاقة لغير هذه الخطوة الواحدة التي استوجبها ، ان موضوع الفوغية هو « كائن » (is) أما موضوع حركة السوناتا فهو « يصبح » (Become) أما نتيجة حل الاول فهي صورة ، بينما ان نتيجة حل الثاني هي « دراما » .

ونحن بدلا من ان نحصل على سلسلة من الصور نستحصل على تتال دوري، اما النبع الحقيقي للغة اللحن هذه فانما كانت الامكانات التي تحققت في النهاية ، امكانات اعمق واخلص نوع من الموسيقى ، موسيقى الاوتار . ولا شك ان الكمان هي انبل الالات التي تخيلتها النفس الفاوستية ودربتها للتعبير عن آخر اسرارها ، ولا شك ايضاً ان النفس الفاوستية قد اختيرت في رباعيات الوتر، وفي سوناتات الكمان اسمى واقدس لحظات تنويرها . فهنا وفي الموسيقى المنزلية (Chamber music) يبلغ فن الغرب ككل ارفع ذراه . فهنا قد عُبر عن رمزنا الاولي الى الفراغ اللامتناهي تعبيراً كامـــلاً ، كما عبر تمثـــال الرمّاح لبوليكليتوس عن الجسد الشديد الصـــارم . فعندما يحول حنين احـــدى نغمات الكمان الذي لا يوصف في الفراغ الممتد حولها وذلك في جوقية تارتيني او نارديني ، هايدن او موزارت او بيتهوفن ، حينذاك نعرف انفسنا باننا في حضرة فن ، لا يستحق أن يوضع في مصافه الا الاكروبول وحده . بهـــذا اصبحت الموسيقى الفاوستية الفن المسيطر بين الفنون الفاوستية ، فهي تنفي التشكيل في التمثـــال ، ولا تتسامح ، او تطبق الا الفنون الصغرى (وهي بكاملها فنون موسيقية مصفاة ، غير كلاسيكية ومناهضة لفن عصر الانبعاث)

فنون الخزف (البورسيلين) والتي ، بوصفها اكتشافاً من اكتشافات الغرب تعاصر نشوء الموسيقى المنزلية بكل ما لهذه من تأثير . بينما ان نحت التماثيل القوطي هو بكامله زخرف هندسي معماري ، انــه عمل بشري تعريشي (espalier) اما النحت الروكوكو فانه يضرب الامثال بصورة رائعــة على التشكيل الكاذب الناشىء عن الاذعان التام للغة شكل الموسيقى ، ويرينــا الى اية درجة تستطيع التقنية السائدة في صدر الصورة ان تبلغ بتناقضها ولغة التعبير الحقيقية المستترة وراءها .فلنقارن بين « فينوس » التي تجلس القرفصاء في اللوفر والتي نحت تمثالها كيسوفو Coysevox [1] (١٦٨٦) وبين النموذج الاصلي الموجود في الفاتيكان ، فعندئذ نجد في الاول التشكيل الذي يدرس ليصبح موسيقى ، بينما نجد في الثاني التشكيل نفسه . ان افضل مصطلحات نصف بها حركات تمثال كسيفو ذاك وانسياب خطوطه وميوعته في كونه في الحجر ذاته ، الذي فقد كثيرا او قليلا اكتنازه الدقيق الرائــع كالبرسلين ، هي مصطلحات كهذه :

Allegro ; andante; accelerando; staccato . وهـــذا هو السر وراء شعورنا بان المرمر الحُبَيْبي هو خارج احساسنا ، وهـــذا هو السر ايضاً في الميل الكامل في لا كلاسيكيته الى العمل اعتماداً على ما للضوء والظل من آثار. وهذا مما يتفق تماماً ومبادىء التصوير الزيتي ابتداء من تيتسيان فما بعده ، وهذا هو ايضاً ما كان يُدعى في القرن الثامن عشر « لونا » في الحفر المعدني ، او الرسم او مجموعة التماثيل التي تدل حقاً على الموسيقى . ان الموسيقى تسيطر على تصوير « فاتو » watteau وفراغونارد وفــن غوبيلنز والمراقم ، وأَلَمْ نكتسب منذ ذاك الحين العادة ، عادة التحدث عن انغــام اللون او نغم الالوان ؟ اوَ ليست هذه الكلمات بذاتها تدل على اعترافنا بتجانس نهائي بين هذين الفنين اللذين هما غير متشابهين سطحياً كما هي حالهما ؟ واوَ ليست هذه

---

(١) Coysevox ولد عام ١٦٤٠ وتوفي سنة ١٧٢٠ وقد قام بنحت معظم التماثيل والزخارف الموجودة في فرساي . — المترجم —

الكلمات تصبح عديمة المعنى كلياً اذا ما نعت بهـا اي او كل فن كلاسيكي ؟ لكن الموسيقى لم تقف عند هذا الحد ، بل انما بدأت الهندسة المعمارية في عهد برنيني من العصر الباروكي لتنسجم وروحها الخاصة وصنعت منها فن الروكوكو ، اسلوب الزخرف المتسامي والذي تتلاعب فيه الاضواء (او بالاحرى الانغام) لتذيب السقف والجدران وكل عنصر معماري وواقعي آخر في بلوفونيات وهرمونيات وذلك برعشات هندسية معمارية وتعميرية تنطلق لانجاز اثبات هوية لغة الشكل لهذه القاعات والاروقة مع لغة الموسيقى المتخيلة لها . ان مدينتي درسدن « وفيينا » هما موطنا هذه البلاد السحرية المتأخرة زمناً والتي قدر لها ان تتلاشى سريعاً بعدها ، بلاد الموسيقى المنزلية موسيقى الاثاث والرياش المحفورة وقاعات المرايا ، والراعيات في الشعر وعلى البورسيلين . انها والحق لتمثل الخريف النهائي الرائع الذي تنجز النفس الغربية فيه التعبير عن اسلوبها الرفيع ، هذا الاسلوب الذي ذوى في فيينا ومات في عصر المؤتمر [1] .

– ٥ –

إننا اذا ما نظرنا الى فن عصر الانبعاث من هذه الوجهة الخاصة من وجهاته الغفيرة ، فاننا نراه يمثل ثورة على روح موسيقى الغابة الفاوستية الكونتربونتية التي كانت في ذلك الوقت تستعد لأن تخضع لها كامل لغة شكل الحضارة الغربية . وهذه هي نتيجة منطقية للتأكيد العلني الصريح لهذه الارادة في العصر الغوطي الناضج . وهذا الفن لم يجحد او يتنكر لأصله وقد حافظ على طبيعة إحدى الحركات المناهضة البسيطة ، ولذلك بقي معتمداً بالضرورة على أشكال الحركة الأصلية وقد عرض فقط ما كان لهذه الاشكال من أثر على نفس مترددة هيابة ، ولهذا فان هذا الفن كان فناً خالياً من العمق

---

(١) مؤتمر فيينا الذي عقد عقب هزيمة نابليون . – المترجم –

الحقيقي في كلا الحالين ، المثالي منها والظاهري . أمـــا فيما يتعلق بالأول (المثالي) فعلينا فقط ان نفكر بالعاطفة الانفجاريـــة التي حملت الشعور الغوطي بالعالم ذاته فيها الى كامل الاصقاع الغربيـــة ، وعندئذٍ سنرى فوراً أي نوع من حركة كان ذاك الذي كرسته حفنة من الارواح المختارة (العلماء والفنانين والانسانيين) قرابة عام ١٤٢٠ . لقد كان قضية الاول (المثالي) قضية حياة او موت بالنسبة الى نفس وليدة، أما في الثاني (الظاهري) فانما القضية كانت قضية ذوق . لقد قبض الفن الغوطي على الحياة بكاملهـــا ونفذ الى أشد زواياها اظلاماً وستراً . لقد خلق رجالاً جدداً وعالمـــاً جديداً . فابتداءً من الكثلكة حتى نظرية الدولة لاباطرة الامبراطوريـــة الرومانية المقدسة ، ومن البرجاس الفروسي الى شكل المدينة الجديد ، ومن الكاتدرائية الى الكوخ ، ومن لغة المعمار الى زي ثوب زفاف الفتاة العذراء، ومن التصوير الزيتي الى أغنية شبيلمان ،كل هذه الاشياء هي موسومة جميعاً بطابع الرمزية الواحدة نفسها. لكن عصر الانبعاث ما كاد يتقن بعض فنون الكلمة والصورة حتى أغلق الباب عليه بالضبـــة والمفتاح . ولم يبدل مثقال ذرة في أساليب الفكر والشعور بالحياة في اوروبا الغربية . فلم يكن باستطاعته ان ينفذ الى ما هو اعمق من الزي والإيماءة ، لكنه عجز عن ان يلمس او يلامس جذور الحياة ، وحتى في ايطاليا فان النظرة الباروكية الى العالم هي في جوهرهـــا استطراد للنظرة الغوطية . وهي (الباروكية) لم تنتج اية شخصية عظيمة حقاً في العهد الممتد من « دانتي » الى ميكالنجلو اللذين كان كل واحـــد منهما يضع احدى قدميه خارج نطاقها . أما فـــيما يتعلق بالظاهري او المُوضح ، فان عصر الانبعاث لم يتحسس أبداً بالشعب وحتى في فلورنسا ذاتها .

فالرجل الذي كانت آذانهم تصغي اليه ، كان سافونارولا ، وهو ظاهرة تنتمي الى نظام روحي آخر تماماً ، نظام يصبح قابلا للفهم والادراك عندما نفطن الى الحقيقة القائلة بان جميع التيارات الخفية كانت تجري طيلة الوقت متجهة نحو الفن الغوطي الباروكي الموسيقي . ولعصر الانبعاث بوصفه حركة

مناهضة للغوطية وردة ضد روح الموسيقى البلوفونية مثيـــل في الحركة الديونسية ، فهذه الحركة كانت حركة ارتجاعيـــة موجهة ضد الفن الدوري وضد الشعور الابولوني بالعالم في ميدان النحت . وهـــي لم تنشأ في مذهب الديونيسي التراكمي ، بل انما استخدمت فقط هذا المذهب كسلاح ضد الرمز المناهض للدين الاولمبي ، وذلك كما حدث تماماً في فلورنسا عندمـــا لجأوا الى المذهب الغابر(Antique) اليوناني الروماني – المترجم) ليبرروا وليثبتوا شعوراً كان في الواقع موجوداً . لقد حدثت مرحلة الاعتراض (Protest) في القرن السابـع في اليونان وحدثت (لهـــذا) في القرن الخامس عشر في اوروبا الغربية ، ويتمثل أمامنا بالواقع في كلتا الحالين نشوب صراع بـــين خلافات راسخة في الحضارة ، خلافات تسيطر سيمائياً على حقبة كاملة من تاريخها ، وخاصة عالمها الفني وبكلمة أخرى نقول ، انها تمثل موقفا تحاول أن تتخذه نفس ضد المصير الذي تدركه أخيراً . ان القوى الباطنية المناهضة (نفس فاوست الثانية التي ستفصل ذاتها عن الاولى) تجاهد لتنحرف بمغزى الحضارة ولترفض وتتخلص او تجتنب الضرورة التي لا ترحم ، وهـــي تقف قلقة ملهوفة في حضرة دعوتها لتنجز قدرها التاريخـــي في العصرين الايوني والباروكي . ولقد شد القلق نفسه في اليونان الى مذهب ديونيزوس بما لهـذا المذهب من تجريد موسيقي للجسد من تهييج جنسي ورعشة جمّاع . امـــا في عصر الانبعاث فان القلق قد لجأ الى تقليد العهود الغابرة (الانتيكية) والى مذهبها في عرف التشكيل الجسمي . وقد أدخلت في كلتا الحالين وسائـــل التعبير الغريبة بوعي وادراك وتعمد وذلك كي تزودطاقة لغة الشكلالمناهضة مباشرة الأحاسيس المكبوتة بما لهـــذه الاحاسيس من عاطفة وسطوة ونفوذ لكي تتمكن من الصمود في وجه التيار . (لقـد كان التيار يجري في اليونان ابتداءً من هوميروس فالهندسيين ففيـــدياس ، أما في الغرب فانمـا كان ينطلق من الكاتدرائيات الغوطيّة ماراً برمبراندت حتى بيتهوفن) .

وينتج عن جوهر الحركة المناهضة انه اسهل بكثير على مثل هذه الحركة

ان تُعرّف وتحدد ما تناهضه من ان تعرف ماذا تستهدف . وهذه الواقعة هي الصعوبة كل الصعوبة التي تعترض البحاثة في كل بحث من ابحاثه في عصر الانبعاث . أما حال العصر الغوطي (والعصر الدوري) فانها تختلف تماماً عن تلك ، فالناس في هذا العصر يجاهدون ويناضلون من أجل شيء ما لا ضد شيء ما ، لكن فن عصر الانبعاث لا يقل ولا يزيد عن كونه فناً مناهضاً للفن الغوطي ، زد على ذلك ان موسيقى عصر الانبعاث هي ايضاً موضوع يستحق التأمل بحد ذاته ، فموسيقى بلاط مديتشي كانت (الفن الجديد) جنوب فرنسا ، اما موسيقى ديومو الفلورنسية ، فكانت كونتربونتية جاءت من بلدان المانيا المنخفضة ، ولكن كلا هذين النوعين من الموسيقى هما في جوهريهما غوطيان ، ويعودان الى الغرب الاوروبي بكامله . ان النظرة التي يكونها الناس عادة عن عصر الانبعاث هي الدليل كل الدليل على كيف ان النوايا المزعومة لحركة من الحركات قد يساء فهم مغزاها الاعمق . فمنذ بوركهاردت كان النقد يناقش ويحاج كل فرضية فردية قدمتها ارواح العصر الرائدة وذلك كل منها وفق ميولها الخاصة ، ومع هذا ، فان النقد تابع استخدم مصطلح (عصر الانبعاث) وفق مفهوم جوهره السابق .

ولا شك في ان الانسان سرعان ما يدرك اذا ما مر بجنوبي جبال الالب عدم التشابه خاصة في الهندسة المعمارية ، وفي طلعة الفنون بصورة عامة . لكن هذا الوضوح بالذات لهذا الاستنتاج الذي يقدمه فوراً الانطباع الينا ، كان عليه ان يقودنا الى الشك فيه ، والى ان نسأل انفسنا بدلا منه عما اذا كان التمييز المزعوم بين الغوطي والغابر (الانتيكي) ليس هو في الواقع الفرق بين النظرات الشمالية والجنوبية لعالم الشكل ذاته . فهناك اشياء غفيرة في اسبانيا تستثير في النفس انطباعا على انها كلاسيكية ، وهذا الانطباع ناشيء لان تلك الاشياء هي مجرد جنوبية ، واذا ما جوبه انسان عادي بالدير العظيم دير القديسة مريم الجديدة (S . Maria Novella) او بواجهة (بلاتزو ستروزي) في فلورنسا وسئل ليجيب عما اذا كان ما يراه هو (غوطيا)

فانه ولا شك سيحزر خطأ ، والا فان التبدل الروحي كان يجب ان لا يبتدىء وراء جبال الالب، بل انما عبر جبال الابنين فقط، وذلك لان مقاطعة « توسكانا » هي فنيا جزيرة في ايطاليا الايطالية . ان ايطاليا العليا تنتمي بكاملها الى الفن الغوطي ذي اللوين (تصغير لون) البزنطي ، اما سينا (Siena) بصورة خاصة فهي تمثال اصيل لعصر الانبعاث المناهض ، وروما هي منذ حين موطن الفن الباروكي . ولكن في الواقع ان تبدل المنظر الطبيعي هو الذي ينطبق على تبدل الشعور والحق أن ايطاليا لم يكن لها اي مسهم باطني في الولادة الواقعية للاسلوب الغوطي ، فايطاليا كانت لا تزال حتى عام ١٠٠٠ خاضعة في شرقها خضوعاً مطلقاً لسيطرة الذوق البزنطي ، وللذوق العربي المسلم في جنوبها . وعندما ضرب الفن الغوطي اول جذر له في تربة ايطاليا ، فان هذا الفن كان قد بلغ آنذاك مرحلة النضوج ولقد مكن جذوره هنا بشدة وقوة نفتش عنهما عبثا في ابداعات عصر النهضة . فلنتأمل في(Stabat mater)وفي(Dies Irae)وفي(Catharine of Siena) وفي اعمال (Jiotto) وسيمون مارتيني !

فلقد شع هذا الفن في الوقت ذاته من الجنوب ، وقد هُذبت غرابته فألفت وتأقلمت . أما ذاك الذي كبت أو اطرح منه فلم يكن كما زعموا ، بعضاً من مجهود كلاسيكي متلبث ، بل انما كان لغة شكل بزنطية عربية وافقت هوى لدى النفوس في الحياة اليومية المألوفة (وتتمثل في مباني رافينا والبندقية وحتى اكثر من هذا في الزخرف والنسيج والاواني والاسلحة التي استوردت من الشرق .)

واذا ما كان عصر الانبعاث هو «تجديد»(مهما كان لهذه الكلمة من معنى) للشعور الكلاسيكي بالعالم ، فعندئذٍ ألم يكن عليه ان يستبدل بالتأكيد ذاك الرمز ، رمز الفراغ المنتظم ايقاعاً والمعتنق ، بذاك الجسم المعماري الضيق ؟ لكن مثل هذا الامر لم يراود ابداً خاطراً او بالاً ، بل انما كان على العكس منه تماماً ، اذ ان عصر الانبعاث قد مارس بكامله وبصورة خاصة الهندسة

المعمارية الفراغية التي وصفها له الفن الغوطي ، والتي تختلف عن هذا الفن فقط في انها بدلاً من ان تتنفس رياح حركة (Sturm und drang) [1] العاصفة والضغط) في الشمال ، تنفست النسيم العليل في الجنوب الهـادىء المشمس اللامبالي واللا متسائل ، زد على ذلك انها لم تنتج اية فكرة معمارية جديدة ، اما انجازاتها في ميدان الهندسة المعمارية ، فيمكن ان تلخص في واجهـات الدور وصحونها . والآن فان هذا التركيز للجهد المعبر على واجهة الدار على الشارع ، او التركيز على جانب لدير (ذي نوافذ عديدة ودائم المغزى للروح داخله) هو خاصة من خصائص الفن الغوطي (وتشابه شبهاً عميقاً فنهـا في التصوير) ، كما وان الصحن الرواقي ذاتـه هو ابتداء من هيكل الشمس في بعلبك حتى قاعة الاسود في الحمراء فن عربي اصيل . ويقف في وسط هـذا الفن معبد بوسايدون (Poseidon) في بيستوم (Paestum) حجم وجسم يقف وحيداً لا تشده اية رابطة الى ما حوله ، ولم يرَه احد او يحـاول اي من الناس ان ينسخ عنه شبيهاً . امـا النحت الفلورنسي فهو ايضاً نحت غير اتيكي سواء بسواء ، وذلك لان النحت الاتيكي هو تشكيل حر ، بينما ان كل تمثال فلورنسي يحس وراءه بكوة حيث بنى خلالها النحت الغوطي سابق ما لها من كوى . اضف الى ذلك ان في ارتبـاط الجسم بالاساس ، وفي بناء الجسم يعرض اساتذة « رؤوس الملوك » في مدينة شارتر ، واساتذة جوقـة (جورج) في بامبرج التحلل ذاته في وسائل التعبير من غابرة (أنتيكية) وغوطية ، هذه الوسائل التي لم نقم نحن بالتشديد عليها او بمعارضتها في اسلوب جيوفاني وبيسانو وجبرتي وحتى فيرونشيو .

ونحن اذا ما جردنا عصر الانبعاث من جميع النماذج التي نشأت بعد العصر الامبراطوري الروماني ، اي من النماذج التي تنتمي الى عالم الشكل المجوسي ، فعندئذٍ لن يبقى لهذا العصر اي نموذج . وحتى ابتداءً من الهندسة المعمارية

---

(١) حركة ادبية المانية نشأت في اواخر القرن الثامن عشر وكانت تطالب بتحرير الآداب الالمانية من نواتها الفرنسية . ـ المترجم ـ

المتأخرة زمناً ، فان كل العناصر التي اشتقت منذ ايام هيلاس العظيم قد اختفى الواحد منها اثر الآخر .

ان اشد دوافع عصر الانبعاث جزماً هو ذاك الدافع الذي يسيطر فعلاً على عصر الانبعاث ، والذي نعتبره بسبب انتمائه للجنوب انبل طبع لهـذا العصر ، مثلاً ترابط القوس المستدير والعمود وهذا الترابط هو لا شك غير غوطي ابداً ، ولكنه لا يوجد ايضاً في الاسلوب الكلاسيكي وهو في الواقع يعرض اللايتموتيف (Leitmotif) للهندسة المعمارية المجوسية التي نشأت في سوريا .

ولكن في تلك المرحلة تماماً تلقى الجنوب الحوافز الحاسمة التي ساعدته قبل كل شيء على تحرير نفسه تحريراً كامـلاً من البزنطية ، ومن ثم على الخطو من الاسلوب الغوطي الى الباروكي . ففي هذه المنطقة الواقعة بـين أمستردام وكولون وباريس (وهي القطب المعاكس لتسكانا في أسلوب تاريخها وحضارتها) أبدعت الموسيقى الكونـتربونتية والرسم الزيتي مترابطين والهندسة المعماريـة الغوطية ، ولهذا السبب جاء دوفاي عام ١٤٢٨ وفيلارت عـام ١٥١٦ الى الكنيسة البابوية ، وقد أسس الأخير عام ١٥٢٧ تلك المدرسة في البندقية التي كانت حاسمة حازمة في موسيقاها الباروكية . أما خلف (فيلارت) فكان دي رور من انتفرب (De rore of antwerp)

وقد كلف فلورنسي هوغو فان درغوس بتنفيذ بناء مذبح بورتناري في كنيسة القديسة مريم الجديدة ، وكلف مملنك برسم صورة الدينونة . وقبـل هذا وفوقه فلقد اكتسبت ومارست صور عديدة (وخاصة صور البلدان المنخفضة) نفوذاً هائلاً . وفي عام ١٤٥٠ حضر روجيه فان در فايدن نفسه الى فلورنسا ، حيث أعجب أهلوها بفنه وقلدوه معاً . وفي عام ١٤٧٠ أدخل جوستوس فان جنت التصوير الزيتي الى اومـبريا (Umbria) وجـاء انطونللو دا ماسينا بما تعلمه في هولندا الى مدينة البندقيـة . فيالوفرة ماهو (هولندي) ويا لنـدرة ما هو (كلاسيكي) في صور (فيليبينو لـبي)

وغرلانداير ، وبوتشللي وخاصة في أحافير بوليلو (Pollaiulo) ! أو في انجازات ليوناردو نفسه . وحتى اليوم لا يكاد النقاد يهتمون بالاعتراف بمدى النفوذ الواسع الذي مارسه الشمال الغوطي على فنون الهندسة المعمارية والموسيقى والتصوير والتشكيل العائدة لعصر الانبعاث . وفي ذلك الوقت تماماً طلع ايضاً نقولا كوسانوس ، كاردينال ومطران بركسن (١٤٠١ — ١٤٦٤) على الرياضيات بمبدأ اللامتناهي في صغره ، هذا المبدأ الذي هو بمثابة منهاج كونتربونتي للرقم والذي وصل اليه بواسطة استدلاله بفكرة الله بوصفه كائناً غير متناه . ومن نقولا كوسا حصل ليبنز على ذاك الزخم الحاسم الذي دفع به الى انجاز حساب تفاضله ، وهكذا طرقت الفيزياء الديناميكية الباروكية النيوتينية فولاذ سلاحها لتهزم به أكيداً الفكرة السكونية (static) المميزة للفيزياء الجنوبية ، هذه الفيزياء التي تمد باحدى يديها الى ارخميدس ، والتي لا تزال نافذة الاثر حتى في غاليلو .

ان المرحلة الرفيعة من مراحل عصر الانبعاث ، هي لحظة اسقاط واضح للموسيقى من الفن الفاوستي . وقد استصوبت ودعمت فلورنسا لمدة عقود قليلة من السنين ، وذلك في المنطقة الوحيدة التي تلامست فيها المناظر الكلاسكية والغربية ، وبمجهود عظيم واحد ، مجهود كان في جرهره ميتافيزيقياً ودفاعياً صحيحاً ، أقول دعمت فلورنسا صورة لما هو كلاسيكي ، صورة مقنعة الى حد مد بعمرها بالرغم من كون طبائعها الاعمق طبائع مناهضة للغوطية دون استثناء، الى ما بعد غوتيه : وإن لم تكن لنقدنا لها فهي لشعورنا لا تزال تعيش صحيحة حتى اليوم .

ان فلورنسا لورنزو دي مديتشي ، وروما ليو العاشر ، وهذا هو ما هو الكلاسيكي بالنسبة الينا ، هما الهدف الخالد لاشد ما لنا من حنين سري ، ففيهما خلاصنا الوحيد من قلوبنا المثقلة وتحررنا من الحد المضروب حول أفقنا. وذلك لانهما فقط وايضاً فقط ، مناهضتان للغوطية . الى هذا الحد البين الواضح يبلغ التعارض بين الروحانية الابولونية والروحانية الفاوستية .

لكنني لا أريد لأحد ان يخطىء معرفة مدى هذا الوهم . فلقد كان الناس في فلورنسا يقومـــون بالتصوير على الحائط والتضريس على صورة تتناقض والتصوير الغوطي على الزجاج وتتعارض والفسيفساء البزنطية الارضية المذهبة. وهذا حدث في اللحظة التي كان النحت يحتل فيها المكان الرئيسي بين الفنون. وكانت العناصر السائدة في الصورة تتمثل في الاجسام المتوازنة والمجموعات المنظمة والجانب المعماري من الهندسة المعمارية . أما مؤخرات الصورة فـــلم تكن تمتلك أية قيمة جوهرية ، اذ كانت وظيفتها محصورة في ملء ما بـين ووراء الحاضر المعتمد على ذاته للاشخاص في صدر الصورة . ولقد خضع فعلا التصوير هنا لفترة لسيطرة التشكيل فغروتشيو وبوليلو وبتشللو كانوا يحترفون صياغة الذهب ، ومع هذا فالأمر سيان فان هذا التصوير على الحائط لا يختلج فيه نـَفـَس واحد من روح بوليغنوتوس . فلتتفحص في مجموعـــة من الأواني الكلاسيكية المزينة بالرسوم ، ولا أعني في نموذج افرادي منها أو نسخ عنها والتي قد تعطي فكرة خاطئة بل في جمهرة هذه المجموعات لأن هذه الجمهرة هي نوع من الفن الكلاسيكي حيث توجد فيه من الاصول (جمع أصل) مايكفينا لتشكل انطباعاً نافذ الأثر عن الارادة التي تختفي وراء الفن وسنرى على ضوء هذه الدراسة كيف تقفز روح عصر الانبعاث الكاملة في لاكلاسيكيتها الى العين . فانجـــازات (جيوتو) العظمى ، ابـــداع ماساتشيو لفن التصوير على الحائط ، ليس هو فقط ببعث ظاهري لاسلوب الشعور الابلوني ، فخبرة العمق وفكرة الامتداد اللتان تكمنان وراء ما ابدعه جيوتو وماساتشيو هما ليستا الفكرة الابولونية اللافراغية والجسم القائم بذاته ، بـــل انما هما المجال الغوطي وميدانه .

فمها كانت مؤخرات الصور رجعية فانها لا شك موجودة . ومع هذا فان هنا ثانية امتلاء ضوء ونقاء لوحة وهدوء الظهيرة العظيم في الجنوب . ولقد تم تبديـــل الفراغ الديناميكي في توسكانا ، وفي توسكانا فقط أمسى هـذا الفراغ فراغاً سكونياً كان استاذه بيرو ديلا فرانشسكا . ومع أن حقول الفراغ قد

صورت ، لكنها لم ترسم بوصفها وجوداً غير محدد كالموسيقى التي تجاهد أبداً لتغوص في العمق ، بل انما رسمت على شكل يمكن من تعريفها تعريفاً حسياً . فلقد أعطي الفراغ نوعاً من اللاجسمية ونظاماً في مداميك السطح ، ودُرس الرسم وحذاقة الترسيم وتعريف السطح وتحديده بعناية بلغت في ظاهرهـــا المثل الاعلى الهيليني . ومع هذا فلقد بقي هذا الفرق قائماً دائماً ، ففلورنسا رسمت الفراغ رسماً بصرياً بوصفه مفرداً في تعارضــه والاشياء كجمع ، بينما ان اثينا عرضت الاشياء كمفردات منفصلة في تعارضهـــا واللاشيئية العامة . وتناسباً وهبوط جيشان عصر الانبعاث ، تقلصت شدة هذا النازع من تصوير ماساتشيو على الحائط والمتجلي في الصور الموجودة في كنيسة برانكاتشي الى صور رفائيل في (ساتنزي الفاتيكان Vatican Stanze) حتى طلع ليوناردو (بالسفوماتو Sfumato) ، بالحروف الذائبة ضمن أرضية الصورة والتي تحل مثلاً أعلى موسيقياً محل مثل التضريس الأعلى ضمن التصوير الزيتي . ولا يمكن للعين ان تخطىء الديناميكية المستترة في نحت فلورنسا ، ومن قلة الحيلة بمكان ان يفتش المرء عن مرافق (اتيكي) لتمثال الفارس الذي نحته (فيروتشيو).

ولقد كان هذا الفن بمثابــة قناع ، ومزاج ذوق نخبة (élite) وأحياناً كوميديا ، بالرغم من ان الكوميديا لم تخرج أبداً بكياسة افضل من هذه . ان نقاء الشكل الغوطي ، هــذا النقاء الذي لا يوصف ، كثيراً ما يدفعنا الى نسيان أي افراط من قوة ذاتية وعمق امتلكهما هذا الشكل . ان الغوطية ، ويتوجب علينا ان نكرر هذا القول ثانية ، هي الاساس الوحيد الذي يستند اليه عصر الانبعاث . فهذا العصر لم يلامس ابداً الفن الكلاسيكي الحقيقي ، ناهيك عن فهمه لهذا الفن او احيائه له . ولقد قام وعي النخبة الفلورنسية بصياغة اسم مخادع غرار كي يحولوا العنصر السلبي في الحركـــة الى عنصر ايجابي ، وبهذا يتضح الى اية درجة من القلة كانت تيارات كهذه تعي طبيعتها الخاصة. فلا يوجد هناك من انجاز عظيم لعصر الانبعاث الذي لم يكن ليطرحه معاصرو بركليس او حتى قيصر جانباً وذلك بوصفه انجازاً غريباً غرابة كلية

عنهم . فساحات قصورهم هي ساحات عربية مراكشية ، أمـــا قناطرهم المستديرة والمستندة الى اعمدة نحيلة فهي ذات اصل سوري .

ولقد قام كيمابو (Cimabue)بتعليم قرنه ان يقلدوا بالفرشاة فن الفسيفساء البزنطية . ومن العمارتين المقببتين الشهيرتين لعصر الانبعاث ، فان كاتدرائية فلورنسا ذات القباب هي قطعة استاذ فن تعود الى العصر الغوطي المتـــأخر زمناً ، اما كاتدرائية القديس بطرس فانما هي احدى روائع العصر الباروكي المبكر. وعندما كرس ميكالنجلو نفسه لبناء هذه الكاتدرائية الاخيرة وقـال بانه يريد تشييد « البانتيون المتشامخ فوق بازيليكا مكسنتيوس » فانما كان يعني عمارتين قد شيدا وفق طراز عربي مبكر صاف في عروبته . والزينة ! هل هناك زُخرفة تعود حقاً الى عصر الانبعاث واصيلة في انتمائهـا اليه ؟ لا شك في انه لا يوجد اي شيء منها يمكن ان يقارن في قوته الرمزية بالزخرفة في العصر الغوطي . ولكن ما هو المنبع الاصلي لذلك التزيين الرشيق الزاهي والذي كانت له وحدة باطنية خاصة بـــه والذي خلب لب كل البـــلدان الاوروبية ؟ هناك فرق كبير بين موطن (ذوق) وبين موطن وسائل التعبير التي يستخدمها هذا الذوق . فالمرء يجد الغفير من الانجازات التي تنتسب الى الشمال وذلك في النوازع الفلورنسية المبكرة ، نوازع بيسانو وميانو وغبرتي ودللاكويرشيا . وعلينا ان نميز في كل هذه المذابح (جمع مذبح) والاجداث والكوى والسدف بين الاشكال الخارجية والقابلة للتحويل منها (فالعمود الايوني هو مزدوج التحويل لانه نشأ في مصر) وبين روح لغة الشكل التي تستعملها كوسائل واشارات . فاحد العناصر الكلاسيكية او احد الاشياء الكلاسيكية ، هو معادل ومساو للاخر وذلك طالما ان هناك شيئاً ما غير كلاسيكي هو موضع التعبير ، فالمغزى لا يكمن في الشيء بل انمـا يكمن في الطريقة التي يستخدم وفقهـــا هذا الشيء . ولكن هذه النوازع حتى في دوناتللو هي اقل بكثير مما هي عليه في العصر الباروكي الناضج . أمـــا فيما يتعلق بتاج عمود كلاسيكي صارم في كلاسيكيته ، فانما لا يوجد مثل هذا الشيء .

ومع هذا فان فن عصر الانبعاث قد نجح في انجاز شيء ما عجيب رائع لم تستطع الموسيقى ان تضاعفه او تعيد انتاجه ، انتاج شعور بمنتهى السعادة والغبطة بالدنو الكامل ، وبآثار الفراغ النقية المريحة المحررة المتألقة الانيقة والمتحررة من الحركة الشجية للغوطي والباروكي . فعصر الانبعاث ليس كلاسيكياً بل انما هو حلم بالوجود الكلاسيكي ، وهو الحلم الوحيد الذي استطاعت فيه النفس الفاوستية ان تنسى ذاتها .

- ٦ -

والآن ، ومع اطلالة القرن السادس عشر يبدأ الانعطاف الحقبي (نسبة الى حقبة) الحاسم بالنسبة الى التصوير . ففي هذا القرن انتهى عهد وصاية الهندسة المعمارية في الشمال ، وعهد النحت ذاك في ايطاليا ، واصبح التصوير يستهدف البحث عن اللانهائي البهيج الذي يستحق ان يصور ، وامست الالوان انغاماً ، وأخذ فن الفرشاة يزعم صلات من قربى تشده الى اسلوب الكانتاتا والارجوزة (Madrigal) وغدت تقنية الزيت قواعد لفن ينشد قهر الفراغ واذابة ما في ذلك الفراغ من اشياء . وبليوناردو وجيورجيوني (Giorgione) يبدأ عصر الانطباعية . ويتجلى في الصورة الواقعية تقييم لجميع العناصر ، يرفض المستويات التقليدية وينبذها . (Transvaluation) فبمؤخرة الصورة التي كانت حتى ذاك القرن توضع في الصورة بحذر وتعتبر فائضة عن الحاجة بوصفها فراغاً ، وتكاد توارى عن البصر تقريباً ، أخذت تكتسب في ذاك القرن أهمية أشد وزناً ، وبدأ عهد تطور لا مثيل له في أية حضارة أخرى ، وحتى في الحضارة الصينية ، هذه الحضارة التي هي بالغة القرب الينا في كثير من وجوهها . فمؤخرة الصورة بوصفها رمزاً للانهائي تقهر وتتقلب على صدرها المدرك حسيا ، واخيراً (وهنا يكمن التمييز بين اسلوبي التصوير والترسيم المحدد) فان خبرة العمق للنفس الفاوستية قد

أسرت داخل اطار الصورة . فتضريس الفراغ لمداميك سطح مانتجنـــا (Mantegna) يذوب في تنتوريتو (Tintoretto) ليصبح طاقة اتجاهية ، وهنا ينبثق في الصورة ويتجلى الرمز العظيم لكون فراغ غير محدود ، كون فراغ يشتمل على الاشياء الافرادية بوصفها اشياء تصادفية عرضية ، واعـني بهذا الكون ، الافق . والان يبدو دائماً لنا ان صورة لمنظر طبيعي يتوجب ان يكون فيها افق أمراً غنيـــا عن البيان الى درجة لم نسأل معها انفسنا السؤال الهام التالي :

« هل هناك دائماً أفق : واذا لم يكن هناك من أفق فمتى ولمـــاذا ؟ » والحق لا يوجـد للافق أي ذكر في رأي فن التضريس المصري والفسيفساء البزنطية أو في الرسم على الآنية وتصوير الحائط الكلاسيكيين ، أو حتى في التصوير الهيليني بالرغم من معالجة هذا التصوير لصدور الصور معالجةفراغية. فهذا الخط ، (الافق – المترجم) الذي يذوب في بخاره غير الحقيقي السماء والارض ، ومجموع الرمز الفعال الى البعيد ، يحتوي على ترجمة المصور لمبدأ (اللانهائي الصغر) . ومن بعد هذا الافق تتدفق موسيقى الصورة ، ولهـذا السبب قام ويقوم مصورو المنـــاظر الطبيعية العظام من الهولانديين برسم مؤخرات الصور واجوائها فقط ، وللسبب المعاكس لهذا قام اساتذة التصوير (المناهضين للموسيقى) كسغنوريللي وخاصة مانتغنا برسم صدور الصور والتضاريس . اذن في الافق تنتصر الموسيقى على التشكيل ، ويتغلب نازع الامتداد على جوهره . وليس كثيراً علينا ان نقول بانه لا توجد اطلاقا اية صورة لرمبراندت ذات صدر . ففي الشمال موطن الكونـتربونتية ، قدوجد في عصر مبكر جدا فهم ومغزى عميقان للافاق وللمسافات السامقة الانارة ، بينما بقيت في الجنوب ولمدة طويلة مؤخرة الصورة العربية البزنطية المذهبة النهائية ، صاحبة السيطرة والسيادة . ونحن نصـادف الولادة الاولى الاكيدة للشعور النقي المجرد بالفراغ في الكتابين اللذين وضعهما قرابة عام ١٤١٦الدوق اوف بري والمعروفين باسم (كتب الساعات Books of hours) الكتاب

الذي في شانتللي والآخر الذي كتبه في تورين ، فعقب صـدور هذين المؤلفين بدأ حس الافق يغزو الصورة ببطء ولكن اكيداً .

وللغيوم (في الصورة المترجم) المعنى الرمزي ذاته . فالفن الكلاسيكي لايشغل نفسه بها أكثر من اشغاله لنفسه بالافاق ، زد على ذلك أن المصور في عصر الانبعاث يعالجها بنوع من سطحية مزوح لعوب ، لكن الفن الغوطي أخذ منذ عصر جد مبكر يتطلع الى جمهرات غيومه ومن خلالها بنظر صوفي بعيد المدى ، أضف الى ذلك ان أهل مدينة البندقية (جيورجيوني وخاصة بوالو فيرونيسي) قد اكتشفوا كامل سحر عالم الغيم ، هذا الكائن ذي الألف لون والذي يملأ السماء بصحائفه ونسالاته ومزقه وجباله . ولقد تسامى غرونيفالد والهولانديون بمغزى هذا العالم وأهميته حتى بلغوا به مستوى التراجيدي . وأدخل (El greco) إل' غريكو الفن العظيم لرمزية الغيم الى اسبانيا ، وفي هذا الوقت وجنباً الى جنب والتصوير الزيتي نضج فن الحدائق (Garden out)) . ففي هذا الفن وعلى صورة الطبيعة نفسها عُبر بواسطة البرك المتدة وجدران الأجر والشوارع المغروسة جوانبها بالاشجار ومناظرها (Vistas) ومعارضها ، عن النازع ذاته الممثل في التصوير بواسطة الجهد النازع نحو المرئي مسْطرياً والذي أحس بـه الفنانون الفلمنكيون الاوائل بوصفه المشكلة الاساسية لفنهـم ، والذي وضع دستوره برونللسكو والبرتي وبييرو ديللا فرنشسكا . ونحن باستطاعتنا ان لا نعتبر وضع دستور المرئي في تلك اللحظة الخاصة ، هذا الدستور الذي هو تكريس رياضي للصورة (أكانت منظراً طبيعياً أو داخلا) بوصفها ميداناً محدود الجانبين لكنه هائل في ازدياد عمقه ، كلية من باب المصادفة .

لقد كان وضع ذاك الدستور بمثابة بلاغ للرمز الاول واشهاد له . فالنقطة التي يلتقي عندها الخطان (جانبا الشارع) المرئيان ويتحدان هي اللانهاية . ويعود فقط سبب انعدام وجود المرئي في الفن الكلاسيكي الى تجنب هذا الفن للانهاية ورفضه للمسافة ، ونتيجة لذلك فان الحديقة العامة، هذه المعالجة

اليدوية للطبيعة ، رغبة في الحصول على ما للفراغ والمسافة من آثار هي أمر مستحيل في الفن الكلاسيكي . فلم يكن هناك من فن حدائق في اثينا أو روما بصورة خاصة ، ولم يرض سوى العهد الامبراطوري ذوقه في تخطيط الاراضي ، لكن هذا التخطيط ذو أصل شرقي ، ولمحة واحدة يلقيها المرء على أية مخططات لهذه « الحدائق » كافية لإظهار قصر مدى تلك الحدائق وللتأكيد على محدوديتها . ومع هذا فان أول عالم نظري لفن الحدائق ، وأعني به ل . ب . البرتي ، كان قد بدأ في عصر مبكر يعود الى عام ١٤٥٠ أسس رابطة البيت بما يحيط به (أي بالنسبة الى المشاهد داخله) ، وبمقدورنا ان نرى من خلال مشروعاته حتى الحدائق العامة في لودوفيسي وفيلات الباني أهمية منظر المرئي تتزايد يوماً بعد آخر . زد على ذلك ان البحيرة الضيقة الطويلة في فرنسا بعد فرنسيس الاول (فونتنبلو) هي مظهر اضافي يمتلك المغزى ذاتـه .

ان اهم عنصر في فن الحـدائق الغربي هو لذلك الـ (Point de vue) للحديقة الروكوكية العظمى ، حيث يمكن للرؤية ان تتجول في كل شوارعها ووشائعها المجزوزة وان تضيع نفسها في مسافاتها . وهـذا العنصر يفتقر اليه لكن له نظيراً هو عديله تماماً ويتمثل في بعض تلك الصور النائيـة المناظر الموسيقى الريفية لذلك العصر (عصر كوبيرين Couperin مثلاً) .

ان (Point de vue) وجهة النظر هي تلك التي تعطينا المفتـاح المهم الحقيقي لهذا المزاج العجيب الذي يجعل الطبيعة نفسها تتحدث بلغـة شكل الرمزية البشرية . وهي من حيث المبدأ مماثلة لاذابة صور الرقم النهائية الى سلاسل لا متناهية في رياضياتنا ، وكما ان تعبير الباقي [1] يكشف عن المعنى الاقصى الاساسي لهذه السلاسل ، كذلك فان لمحـة الى اللا محدود هي التي تكشف ، في الحديقة ، لنفس فاوستية عن معنى الطبيعة . لقد كنا نحن لا

---

(١) هذا التعبير عن مجموع سلاسل متقاربة لا يمكن ان يحدها مصطلح مألوف .
ـ المترجم ـ

رجال اليونان او عصر الانبعاث ، من عرف قيمة ، وفتش عن قمم الجبال الشاهقة سعياً وراء مدى الرؤية غير المحدود الذي تقدمه مثل هذه القمم . وهذا يمثل نزوعاً فاوستياً الى الانفراد مع الفراغ اللا محدود . فانجازات النحن العظمى وبساتنة المناظر الطبيعية في الاقاليم الشمالية من Le nôtre فرنسا ، ابتداءً بالحقبة التاريخية التي تمثل صنعها في فوكيه وفي ابداع Vaux - le Vicomte ، هي خير دليل على مقدرتهم على التعبير عن هذا الرمز والتأكيد عليه بمثل هذه الشدة . ولنقارن حديقة عامة من حدائق عهد المديتشي في عصر الانبعاث (والتي يمكن ان تستوعب مرحة مُريحة وحسنة الاستدارة) بهذه الحدائق التي توحي فطرياً جميع انجازاتها المائية وصفوف تماثيلها ووشائعها ومتاهاتها بالمدى البعيد . انها مصير التصوير الزيتي الغربي يروى ثانية بلسان جزءٍ من تاريخ الحدائق .

لكن الشعور بالمدى البعيد هو في الوقت ذاته شعور بالتاريخ . فالفراغ يصبح مع البعد زماناً والافق يرمز الى المستقبل . والحديقة الباروكية هي حديقة فصل متأخر ، حديقة النهاية الوشيكة ، حديقة تساقط ورق الشجر. أما حديقة عصر الانبعاث فانما تعني حديقة فصل الصيف ووقت الظهيرة . فهي غير ذات زمان وليس فيها شيء يذكرنا بالموت . انها مرئي يبدأ بايقاظ إلهام بشيء ما عابر سريع الزوال ونهائي اخير . ان مجرد كلمات المسافة والبعد تمتلك في الشعر الغنائي في جميع لغات الغرب نبرة مشجية خريفية يفتش المرء عنها عبثاً في اللغتين اليونانية واللاتينية . وهذه النبرة موجودة في أوسيان مكفرسون ، ولدى هلدرلن ، وفي (Dionysus - Dithyrambs) لنيتشه ، وأخيراً لدى بودلير وفارلين وجورج ودرويم .

ان الشعر المتأخر زمناً للشوارع الذاوية الاشجار ، والخطوط اللامتناهية في شوارع المدن العالمية العظمى ، وصفوف الاعمدة في احدى الكاتدرائيات ، وقمم سلسلة من الجبال النائية ، جميع هذه الاشياء تقول لنا بان خبرة العمق التي تشكل عالم الفراغ بالنسبة إلينا ، هي في نهاية المطاف ثقتنا الباطنية

بصير ، باتجاه مرسوم ، بزمان ، بشيء لا يدحض او يعكس اتجاه سيره .
وهنا ، وفي اختبارنا للافق بوصفه مستقبلاً ، نعي مباشرة وأكيداً هويـة الزمـان مع « البعد الثالث » لذاك الفراغ المُختبر والذي هو امتداد ذاتي حي . ونحن في هذه الايام الاخيرة نمهد مخطط شوارع مدننا العالمية العظمى بالطابع المصيري الاتجاهي ذاته الذي مهر بـه القرن السابع عشر حديقة فرساي . اننا نخطط اليوم شوارعنا ونشقها في مسافات نائية فتبدو كأنهـا طيران سهم ، ولا نقيم أي وزن في عملنا هذا للمحافظة على الأجزاء القديمـة والتاريخية من مدننا ، (وذلك لأن رمزية هذه الاجزاء التاريخيـة ليست بجبارة داخل نفوسنا) ، بينما ان مدن العالم الكلاسيكية العظمى كانت ابداً تحافظ في امتدادها على تلك العقد من الأزقة الملتوية التي مكنت الانسان الابولوني من ان يحس بنفسه جسماً بين الاجسام . وفي هذا ، وكما هو دائماً ، فان ما يدعى بالمتطلبات العملية ، ليس سوى قناع يختفي وراءه وجه ارغام باطني عميق .

إذن فبنشوء المرئي يتجه الشكل الاعمق وكامـل المغزى الميتافيزيقي للصورة ، ليتركزا على الافق ويركزا عليه . وفي فن عصر الانبعاث كان المصور يقرر وكان المُشاهِد يقبل بمحتويات الصور على ما كانت عليه بوصفها محتويات قائمة بذاتها ومتساوقة ولقب الصورة . ولكن المحتويات أمست فيما بعد وسيلة ، وأصبحت مجرد عربة يمتطيها المعنى الذي لا يمكن ان يعبر عنه شفهياً . وكان بالامكان ان تعتبر « الرسمـة » بالقلم الرصاصي ، في عصر « مانتغنا » و « سيغنو ريللي » صورة ، دون ان تكون هناك من حاجة لأنجازها بالالوان (ونحن لا نستطيع في بعض الحالات إلا ان نأسف لان الفنان لم يتوقف عند « الرسم » بقلمه الرصاصي) . أمـا في « الرسمة » المشابهة للتمثال فان اللون كان مجرد ملحق ومتمم .

فمن جهة أخرى كان باستطاعة ميكالنجلو ان يقول لتيتسيان ، بانـه لا يعرف كيف يرسم . (لاحظ برسم لا بصور — المترجم)

فالموضوع (موضوع الصورة) والذي كان بالمستطاع مثلاً تحديده تحديداً تاماً بمسودة مرسومة ، والذي يمثل مـا هو قريب ومادي ، قد فقد حقـاً واقعيته الفنية ، ولكن لما كانت نظرية الفن لا تزال خاضعة لانطباعات عصر الانبعـاث ، لذلك نشأ ذاك الصراع الغريب والذي لا حـد له والدائر حول « الشكل » « والمحتوى » للانجاز الفني . وقد أخفى التعبير المشوه عن هذا الموضوع مغزاه الحقيقي والعميق عنا . فلقد كان من المتوجب أن تكون النقطة الاولى للبحث تدور عما إذا كان من المستلزم علينا أن نـدرك التصوير ادراكاً تشكيلياً أو ادراكاً موسيقياً ، وعما اذا كان علينا أن نفهمه كأشياء سكونية أو بوصفه فراغاً ديناميكياً ، (وذلك لأن في هـذا يكمن جوهر التعارض بين التصوير على الحائط وبين تقنية الزيت) ، أمـا النقطة الثانية فانما يجب ان تكون بحث التعارض بين الشعور الكلاسيكي وبـين الشعور الفاوستي بالعالم . فالمسودات تعرف ما هو مادي ، بينما ان انغام اللون تترجم الفراغ . لكن الصورة من النوع الاول تنتمي مبـاشرة الى الطبيعة الحسية ، فهي تروي وتحكي ، بينما ان الفراغ هو على العكس من تلك ، فهو في جوهره بالذات يتسامى ويتوجه بنفسه الى قوانا التخيلية ، لذلك فان العنصر الروائي (يعني الطبيعة الحسية بهذا ـ المترجم) يضعف ويطمس النازع الاكثر عمقاً في كل فن يخضع لسيادة الفراغ وسيطرته . لذلك فان النظري Theorist وهو ذاك القادر على الاحساس بانعدام التناغم البصري بين المحتوى والشكل،لكنه العاجز عن فهمه ، هو الذي يتشبث بالتعارض السطحي القائم بينهما . ان المشكلة هذه هي مشكلة غربية محضة، وهي تكشف على اشد الصور وضوحاً الانقلاب التام الذي طرأ على مغزى عناصر التصوير عندمـا انتهى عصر الانبعاث واندفعت الموسيقى الاداتية ذات الطراز العظيم الى الطليعة . أمـا بالنسبة الى العقل الكلاسيكي فانـه لم يكن من الممكن وجود مشكلة شكل ومحتوى وفق هذا المفهوم ، فهما في التمثال الاتيكي متطابقان تماماً ومعروفان في الجسم البشري . أما فيما يتعلق بالتصوير الباروكي ، فان المشكلة هي أشد

تعقيداً وذلك بسبب الواقعة المشتملة على التعارض القائم بين الشعور العادي الشعبي وبين الاحساسية الأرهف . فكل شيء يوقليدي ومحسوس بــه هو أيضاً شعبي ، لذلك فان الفن الشعبي الأصيل هو الفن الكلاسيكي . ويستلزم هـــذا الشعور بالطابع الشعبي للفن الكلاسيكي والذي يشكل سحره الذي لا يوصف بالنسبة الى العقول الفاوستية ، اقول يستلزم هذه العقول ان تحارب من أجل التعبير عن نفسها كي تكتسب عالمها نتيجة لصراع شاق . فالتأمل في الفن الكلاسيكي بالنسبة الينا هو مجرد راحة وانتعاش ، ففي هذا الميدان لا يحتاج أي أمر ان نصارع من أجله ، فكل أمر فيه يقدم نفسه الينا طائعاً مختاراً . وقد حقق النازع المناهض للغوطية في فلورنسا شيئاً ما من هــذا النوع . فرفائيل يحظى في كثير من جوانب ابداعه بشعبية واسعة ، لكن رمبراندت لا يحظى بمثل هذه الشعبية ولا يمكن ان يكون على هذه الشاكله فالتصوير يزداد سرية وباطنية ابتداء بتيتسيان ، وكذلك الشعر ، وهذه هي حال الموسيقى ايضاً . زد على ذلك ان الغوطية بحد ذاتها كانت خفية باطنية منذ مستهل مطلعها ، ولنتأمل في دانتي وفولفرام . زد على ذلك ان قداديس اوكيغهم وبالسترينا ، أو باخ ، لم تكن أبداً مفهومة من قبل العضو العادي في احد المحافل الكنسية ، كما وان الناس العاديين يستثقلون ظل موسيقى موزارت وبيتهوفن ، ويعتبرون الموسيقى بصورة عامة كشيء ما يتفق أو لا يتفق ولحظات المزاج الذي يسيطر على الفـــرد . ومنذ ان اخترع عصر التنوير تلك الجملة القائلة « الفن للجميع » تمكنت قاعات الحفلات الموسيقية من رفع اهتمام الجمهور بهذه الأمور الى درجة معينة . لكن الفن الفاوستي هو ليس ولا يمكن له ان يكون « فناً للجميع » . واذا كان التصوير لم يعــد يروق لأي واحد بل لحلقة ضيقة من الخبراء (ويتناقص عددها باستمرار) ، فإن هذا يعود أولاً واخيراً الى ان التصوير قد ابتعد عن تصوير الأشياء التي يستطيع ان يفهمها رجل الشارع . فلقد نقل ملكة الواقعة من المحتوى الى الفراغ ، الفراغ الذي فيه وحده توجد الاشياء اعتماداً على ما يقوله «كنت ».

وبهذا دخل على التصوير عنصر ميتافيزيقي وهذا العنصر لا يطرح بنفسه على الرجل العادي . امـــا بالنسبة الى فيدياس فان كلمة عادي لا معنى لها . فنحته كان يتوجه بكامله الى الجسماني لا الى العين الروحانية .

ان الفن دول ما فراغ هو بداهة لا فلسفة .

- ٧ -

ويرتبط بهذا مبدأ تأليف هام . فمن الممكن لك ان تنفـــذ في الصورة الاشياء بصورة غير عضوية الواحد منها فوق الآخر او جنباً الى جنب ، او احدها وراء الآخر دون اي تأكيد على المرئي او الترابط ، مثـــلاً دون الاصرار على اعتماد الواقعة في تركيب الفراغ والذي لا يعني بالضرورة رفض هذا الاعتماد . والرجال البدائيون والاطفال يرسمون على هذه الشاكلة وذلك قبل ان تنجب خبرتهم بالعمق انطباعات حسهم بالعالم وتنظمها في نظام اساسي مكتمل او ناقص . ولكن هذا النظام يختلف باختلاف الحضارات وذلك وفق ما لهذه الحضارات من رموز اولية . فنوع تأليف المرئي الذي هو غني عن البيان بالنسبة الينا ، هو حالة خاصة ، وهذه الحالة غير معروفة او متعمدة في تصوير اية حضارة اخرى . لقد اختار الفن المصري ان يعرض الحوادث التي تعاصر الواحدة منها الاخرى منضداً اياها صفاً فوق صف ، وبهذا كان يستأصل الفن المصري البعد الثالث من طلعة الصورة . اما الفن الابولوني فكان ينظم الاشخاص والمجموعات كل واحدة منهـــا بمعزل عن الاخرى ، وكان تنظيمه هذا تنظيماً يتعمد اجتناب علاقات الفراغ والزمان في عرض السطح . وتصوير بوليجنوتوس على جدران « Lesche of theCnidians » في « دلفي » هو دليل مشهور على ما ذكرت . فليست هناك من مؤخرة للصورة تربط بين المشاهد الافرادية ، لان مثل هذه المؤخرة كانت ستكون بمثابة تحدٍ للمبدأ القائل بان الاشياء هي وحدها الواقعية ، وبأنه لا وجود للفراغ . فكورنيش

المعبد « الايجي » وصورة موكب الالهة على آنية فرنسوا (François vase) وافريز الجبابرة في بدغاموم فهذه الاشياء قد أُلفت جميعاً بوصفهـا مُركَباً متعرجاً تائهاً لنوازع منعزلة قابل احدها للاستبدل بالآخر ، وجميعها دون ما طبع عضوي . ولم يعرف النازع اللا كلاسيكي طريقه الى الوجود ، هذا النازع الى السلاسل المتماسكة من الصور (وافريز تلفاس Telephus لمذبح برغاموم هو ابكر مثـال باقٍ حتى الآن) الا في العصر الهليني . وشعور عصور الانبعاث في هذه الناحية هو كشعوره في النواحي الاخرى، اي شعور غوطي حقاً . وقد ارتفع هذا الشعور بتأليف المجموعة الى ذروة من الكمال كتلك ، حيث يبقى معها انجازها الأنموذج لجميع الاجيال المتعاقبـة . لكن نظامها قد انطلق كلياً خارجاً من الفراغ ، وهو في نهاية مطافـه موسيقى صامتة لامتداد اثارة اللون ، امتداد خلق داخل ذاته توترات ضوء تستطيع العين الفهيمة ان تدركها بوصفها اشياءً وبوصفه وجوداً ، تستطيع ان تدفع بها لتخطر خارجاً في البعد بايقاع وخطوات غير منظورة . وهـذا التنظيم الفراغي وباستبداله مرئي الخط برئية للهواء والضوء غير الملحوظـين ، قد شكل في جوهره هزيمة انزلها بعصر الانبعاث . والآن وابتداءً بنهاية عصر الانبعاث الماثلة في اورلاندو لاسو وبالاسترينا وصعوداً حتى فاغنر ، وابتداءً بتيتسيان وصعوداً حتى مانيه وماريي Marées ولايبل ، تتابع الموسيقيون والمصورون العظام الواحد منهم إثر الآخر تتابعـاً جد وثيق ومتصل ، بينما انحدر الفن التشكيلي ليتوارى في زوايا التفاهة وعدم الاهمية . واخذ التصوير الزيتي والموسيقى الاداتيـة يتطوران عضوياً نحو اهداف ادركت وفهمت في العصر الغوطي وتحققت وانجزت في العصر الباروكي . وكلا هذين الفنـين ، الغوطي والباروكي ، هما فنان فاوستيان بارفع ما للفاوستية من معنى ، وهما يشكلان داخل تلك الحدود الظاهرة الاولية . فلها نفس وسيماء ولذلك لهما تاريخ ، وهما في هذا وحيدان فريدان . ولقد كان كل ما استطاع ان ينجزه النحت فيما بعد هو القليل من القطع العرضية الطارئة الجميلة التي انجزهـا في

ظلال التصوير وفن الحدائق او الهندسة المعمارية . ولم يكن فن الغرب بحاجة حقيقية الى مثل هذه القطع . فلم يعد هناك من اسلوب تشكيل وذلك وفق مالاسلوبي التصوير الزيتي والموسيقي من معنى ومفهوم . وليس هناك من تقليد مناسب او وحدة ضرورية تربط بين انجـــازات مادرنا كوجون ، بوجيت وشليتر . وحتى ليوناردو نفسه يبدأ باحتقار الازميل احتقاراً كليــاً . وهو ان قبل بشيء من انجازات النحت لذاك العصر ، فانما يقبل على الاكثر بالقالب البرونزي وذلك نظراً لما لهذا القالب من مزايا تصويريـــة . وبهذا فهو يختلف عن ميكالنجلو الذي كان لا يزال يعتبر اللوح المرمري العنصر الحقيقي . ومع هذا فان حتى ميكالنجلو لم يستطع ان يلاقي المزيد من النجاح في شيخوخته في ميدان التشكيل ، ولا يوجد اي نحات من النحاتين الذين جاءوا فيما بعده ، يتمتع حقاً بالعظمة ، وذلك وفق مفهوم عظمة رمبراندت او باخ . ولا شك في انه كانت هناك انجازات ماهرة يستسيغها الذوق ، ولكن لم يكن فيها أي انجاز من هذه الانجازات يمكن ان يقارن او يسلك في النظـــام الذي تنسلك فيه صورة «الحراسة الليلية» او « آلام انجيل متى » او يستطيـع ان يعبر ، كما يعبر الانجـــازان الآنفا الذكر عن كامل العمق لنوع من الجنس البشري بكامله . فهذا الفن (النحت) قد اطرح من حساب مصير الحضارة . ولغته لا تعني اي شيء الآن . فما هو موجود في صورة رمبراندت لا يمكن وبكل بساطة ان يترجم في تمثال نصفي . ويحدث بين فترة واخرى ان تنبجس قوة نحـــات ، كبرنيني ، او اساتذة المدرسة الاسبانية المعاصرة ، او بيغالي Pigalle او رودان (وطبعاً لا يوجد اي واحد ممن ذكرت استطاع ان يتسامى فوق الاسلوب الزخرفي او يبلغ مستوى الرمزية العظمى) ، لكن كل فنان من هذا الطراز ، كان ، كما هو منظور دائماً ، إمـــا مقلداً متأخراً لعصر الانبعـاث كتورفالدسن Thorwaldsen ، او مُصوراً متنكراً في زي نحـــات كهودون او رودان ، او مهندساً معمارياً كبرنيني وشليتر ، او مُزَخْرِفاً كـ Coysevox . وظهوره بحد ذاته على المسرح يُظهر على صورة

اوضح ان هذا الفن عاجز عن حمل العبء الفاوستي ، وانه لم تعد له ايـــة رسالة ، ولذلك ليست له نفس او تاريخ حياة يتناول تطوراً معيناً طرأ على اسلوبه في العالم الفاوستي . امـــا في العالم الكلاسيكي فكانت الموسيقى قد لاقت من الفشل ما لاقاه النحت في الغرب . فهي كما يحتمل قـــد بدأت بانطلاقات هامة في ابكر العصور الدورية ، لكن كان عليها ان تفسح الطريق في القرون الناضجة من العهد الايوني (٦٥٠ ـ ٣٥٠) امام الفنين الابولونيين الحقيقيين واعني بهما فن النحت والتصوير على الحائط ، ولمـــا كانت تلك الموسيقى قد نبذت التناغم والبلوفوني ، لذلك توجب عليها ان تنبذ كل زعم او مطلب لها في التطور العضوي بوصفها فناً ارقى .

- ٨ -

اوقف الاسلوب الصارم للتصوير الزيتي الكلاسيكي لوحة ألوان المصور على الألوان الاصفر والاحمر والاسود والابيض منها . وهذه الواقعـة المفردة قد لوحظت منذ زمن طويل ، ولكن لما كان تفسيرها قد اعتمد فقط في بحثـــه الاسباب السطحية والمادية الاكيدة في ماديتها ، لذلك اندفع بعضهم في تقديم فرضيات طائشة رعناء لتفسيرها ، مثلاً افترضوا ان الاغريق مصابون بعمى اللون ، وحتى نيتشه نفسه بحث هذا الموضوع . (في كتابه مورغن رويتي ص ٤٢٦) ولكن لماذا تجنب التصوير الزيتي في أيامه العظمى اللون الازرق وحتى اللون الأخضر الأزرق ، وسلم النغم (Gamut) للنغم المسموح بـــه لا يبدأ إلا بالاصفر المخضوضر والاحمر المزرورق ؟ والجواب عن هذا السؤال هو ان الفنانين ، الغابرين لم يكونوا يجهلون اللون الازرق وآثاره . فلقد كان لميتوبات (Metopes) العديد من المعابد مؤخرات زرقـــاء كي تبدو عميقة في تناقضها وفن العمارة الدوري (Triglyphs) ، زد على ذلك ان التصوير التجاري قد استخدم جميع الالوان التي كانت موجودة من الوجهة التقنية .

فهناك خيول زرقاء أصيلة الزرقة في بعض الانجازات داخل الاكروبول ذي الاقواس وفي التصوير الاتروسكاني على القبور ، أضف الى ذلـــك ان تكوين الشعر باللون الازرق البراق كان أمراً مألوفاً . ولا شك ان الحرم قد القـــاه على هذا اللون الفن الارقى الذي فرضته النفس اليوقليدية بواسطة رمزهــا الاولي . ان الأزرق والأخضر هما لونا السماء والبحر والسهل الخصيب وظلال الظهيرة في البلاد الجنوبية ، والمساء والجبال النائية . وهما في جوهريهما لونان جويان وليسا بلونين أساسيين ، فهما باردان يسلبان الاشياء أجسامها ويثيران في النفس الانطباعات عن المسافة والمدى واللامحدودية . ولهذا السبب تعمد عدم إدخال هذين اللونين في الصور المرسومـــة على جدران البوليغنتوس ، ولهذا السبب ايضاً فان اللون الازرق المائـــل الى الخضرة هو العنصر المبدع للفراغ في كل تاريخ تصويرنا الزيتي للمرئي ، وذلك ابتداءً بمصوري البندقية وصعوداً حتى القرن التاسع عشر ، فهذا اللون هو النغم الاساسي ذو الاهمية القصوى الذي يعاضد مجموعة أثر اللون المتعمدة ، كما يعضد الـ Basso Continuo الجوقة ، بيـــنما أنهم كانوا يقتصدون في استخدام اللونين الدافئين من أصفر واحمر ، ويستخدمونهما استخداماً يعتمد على النغم الأساسي . وليس اللون الأخضر المليء والرائع المألوف هو اللون الذي يستعمله أحياناً (لابل نادراً) رفائيل ودورير ، هذا اللون المستخدم في المنسوجات ، بل إنما يستعملان ذلك اللون الاخضر المائل للزرقـــة والمبهم وذا الألف تحول الى الابيض والرمادي والسنجابي ، انه شيء ما عميق في موسيقيته حيث يُغمس فيـــه (وخاصة اقمشة غوبلين المزركشة) كامل الجو . ان النوعية التي اسميناهــا بالمرئي الهوائي وذلك لتعارضها والمرئي المسطري (الخطي) (وكان بامكاننا ايضاً ان ندعوها بالمرئي الباروكي وايضاً لتعارضها ومرئي عصر الانبعاث) ترتكز حصراً على هذا (المرئي الهوائي – المترجم) ونحن نجدها ماثلة بشدة تتزايد اكثر فاكثر في اثر العمق لدى ليوناردو وغورتشينو وألباني وذلك في ايطاليا ، أما في هولندا فنصادفها لدى رويسدايل Ruysdael وهوبمـــا

Hobbema ، كلنا نجدها قبـــل وفوق كل شيء لدى العظام من المصورين الفرنسيين ابتداءً ببوسين فكلود لورين ففاتو حتى كورو Corot . زد على ذلك ان اللون الازرق هو ايضاً بدوره لون مرئي ، وهو دائم الارتبـــاط بالقاتم غير المنار واللاواقعي ، وهو لا ينضغط داخلاً علينا بل انمـــا يجرنا خارجاً الى البعيد ، انه « لا شيئية ساحرة» بهذا يدعوه غوتيه في علم ألوانه. ان اللونين الازرق والأخضر هما لونان متساميان روحيان غير حسيين . وهما لونان يفتقدهما التصوير الاتيكي الصارم على الحائط ، ولهذا فهما لونان سائدان في التصوير الزيتي . أما اللونان الاصفر والأحمر ، فانما هما لونا ما هو مادي وقريب وممتلىء دماً . والاحمر هو اللون المميز للشهوة الجنسية ، وهو لذلك اللون الوحيد ذو الأثر في الحيوانات والوحوش . وهو يماثل على أحسن تقدير رمز العضو التناسلي ، وهو لذلك يُماثل التمثال والعمود « الدوريين » ، لكن الازرق النقي هو ذاك الذي يضمخ بلونه جلباب « االمادونا » . ولقد جعلت علاقة الالوان من نفسها في كل مدرسة عظمى ضرورة يُحس بهـــا احساساً عميقاً أما اللون البنفسجي وهو لون خاضع للازرق فهو لون النسوة اللائي لم يعدن مخصبات ، ولون الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة . أما الأصفر والاحمر فهما لونان شعبيان ، لونا الجمهور والاطفال والنساء والمتوحشـــين . وقد أثر في الشخصيات المرموقة الرفيعة من اهل البندقية والاسبان لون اسود او ازرق رائع بما لهذين اللونين من ترفع وتفرد غـــير واعيين وموروثين . وذلك لاناللونين الاحمر والاصفر اللذين هما اللونان الاساسيان في تعدد الالوان الابولونية اليوقليدية ، ينتميان الى صدر الصورة حتى فيما يتعلق بالحيـــاة الاجتماعية ، وهما لونان يناسبان أيام السوق والاجازات الصاخبة المرحـــة ويوافقان الفوريةالساذجة لحياة تخضع للمصادفات العمياء «للفاتوم» الكلاسيكي ، بيت القصيد في الوجود . لكن الازرق والاخضر ، وهما اللونان الفاوستيان الموحدان (Monotheistic) في الالوان ، هما لونا التوحد والهم ، لونا حاضر يرتبط الى ماضٍ ومستقبل ، لونا مصير بوصفه ناموساً يحكم الكون من داخله.

أما علاقة المصير الشكسبيري بالفراغ ، وعلاقة المصير السوفوكلي بالجسم الافرادي ، فلقد سبق لنا ان بحثنا هذا الموضوع في فصل أسبق . ان كل الحضارات الأصيلة في تساميها (أي ان كل حضارة يستلزم رمزها الاولي التغلب على الظاهر ، ويستوجب حياة صراع لا حياة تقبل وقبول) لها نفس النازع الميتافيزيقي الى الفراغ، كنازعها الى الالوان الزرقاء والسوداء . وهناك ملاحظات جد عميقة في دراسات غوتيه للالوان الانتوبتكية (Entoptic) وذلك فيما يتعلق بالترابط بين فِكَر الفراغ وبين مفهوم اللون في الجو ، ونحن على وفاق تام في آرائنا التي استخلصناها من فِكَر الفراغ والمصير مع الرمزية التي اعلن عنها غوتيه » في علم الوانه .

ان ابرز استخدام للأخضر الأغبش بوصفه لوناً للمصير هو ذاك الذي قام به غرينفالد . فالقوة التي لا توصف للفراغ في « لياليه » (ليالي غرينفالد) لا يعادلها إلا ما تتجلى في صور رمبراندت من قوة . وهنا يعرض لنا السؤال نفسه ويسألنا عما اذا كان من الممكن لنا ان نقول بان لون جرينفالد للاخضر المزرورق ، هذا اللون الذي كثيراً ما يستخدم في طلاء داخل الكاتدرائيات العظمى هو لون كاثوليكي ؟ (ويجب ان يُفهم باننا نعني بالكاثوليكية المسيحية الفاوستية حصراً « بقربانها المقدس كمركز لها » والتي أسست في مؤتمر لاتيران عام ١٢١٥ واكتملت في مؤتمر ترنت) . ان هذا اللون بجلاله الصامت هو بعيد عن مؤخرات الصور المسيحية البزنطية وارضياتها الذهبية المتألقة بعده عن الالوان المرحة المهذارة « الوثنية » المستخدمة في التماثيل والمعابد الهلينية. ويتوجب علينا ايضاً ان نشير الى ان أثر هذا اللون يختلف كلياً على ما للونين الاصفر والأحمر من أثر ، إذ انه يعتمد على عرض الصورة داخل جدران المنزل . ان التصوير الزيتي الكلاسيكي هو بكل تأكيد فن شعبي ، بينما ان التصوير الزيتي الغربي ، هو بالتأكيد ذاته فن « استوديو » . فجميع ما لنا من صور زيتية عظيمة ابتداءً بليوناردو وحتى نهاية القرن الثامن عشر ، فانها صور لم يقصد مصوروها عرضها في ضوء النهار الباهر . وهنا نصادف مرة

أخرى التعارض المماثل للتعارض القائم بين الموسيقى المنزلية وبين التمثال ذي الوقفة الحرة. أما التفسير المناخي لهذا التعارض فانما هو مجرد تفسير سطحي، ومثل التصوير الزيتي المصري قد يكفي لدحض مثل هذا التفسير ، وذلك اذا كانت هناك من ضرورة للدحض اطلاقاً .

فالفراغ اللانهائي لم يكن يعني في نظر الشعور الكلاسيكي سوى اللاشيئية الكاملة، لذلك فان استخدام الازرق والأخضر بما لهما من قوى مُذيبة للقريب ومبدعة للبعيد ، لا يعني سوى تحد لاستبداد صدر الصورة واجسام وحدتها، وهذا ما يعني تحدياً للمعنى كل المعنى الذي يقصده الفن الابولوني . فالعين الأبولونية كانت سترى في صور رسمت بألوان فاتو صوراً تفتقر الى كل جوهر واشياءً لا يمكن للسان ان يعبر عن خواصها وزيفها . فبواسطة هذه الالوان يُجعل سطح الصورة المدركة بصرياً والعاكسة للضوء قادراً على التعبير بصورة فعالة لا عن الاشياء المحدودة بل انما عن الفراغ المحيط بها . ولهذا السبب ينعدم وجود هذه الالوان في اليونان ، وتسود في الغرب .

- ٩ -

سار الفن العربي بالشعور المجوسي بالعالم الى التعبير عن نفسه بواسطة الارضية الذهبية لفسيفسائه وصوره . وشيء ما من هذا الفن الساحري غير الماكر ، وباشتماله على قصده الرمزي ، هو معروف لدينا بواسطة فسيفساء رافينا ، وفي انجازات العصر الرئيسي المبكر ، وخاصة بواسطة الاساتذة في شمالي ايطاليا الذين كانوا لا يزالون يخضعون خضوعاً كلياً لتأثير النماذج اللومباردية البزنطية ، وأخيراً وليس آخراً في الكتب المصورة الغوطية التي اتخذت من المخطوطات البزنطية نموذجاً أصلياً لها ، ونحن في هذه البرهة نستطيع ان ندرس نفس ثلاث حضارات تعمل أعمال جد متشابهة ولكن بوسائل وطرق بالغة في تفاوتها وعدم تشابهها . فالحضارة الابولونية تعترف

بالواقعي على انه الحاضر فوريا في الزمان والمكان ، ولهـــذا السبب رفضت مؤخرة الصورة كعنصر تصويري . بينما ان الحضارة الفاوستية جاهدت ضد كل الحواجز الحسية لتخطو الى اللانهائي وسلطت مركز ثقل فكرتها التصويرية بواسطة المرئي على المسافة . أما الحضارة المجوسية فانها أحست بكل الحدوث على أنه تعبير لقوى غـامضة تملأ كهف العالم بمادتها الروحية ، لذلك أغلقت المنظر المرسوم بمؤخرة ذهبية للصورة ، أي انها عمدت الى شيء ما (الذهب — المترجم) الذي يقع عبر وخارج جميع ألوان الطبيعة ، فالذهب ليس بلون . وهو في حالة مقارنته باللون الاصفر العادي ، فانـــه يستثير انطباعاً حسياً معقداً وذلك بواسطة ما يولده سطحه المتوهج من تألق معدني مشع . فالالوان وبغض النظر عما اذا كانت مادة ملونة دمجت Incorporated في سطح جدار مصقول (التصوير الزيتي على الحائط) أو خضاباً عملت فيه الفرشاة تطبيقاً ، هي الوان طبيعية . لكن الوميض المعدني الذي لا يوجد عملياً أبداً في أوضاع طبيعية هو شيء ما غير أرضي . فهو يذكرنا بصورة فعالة بالرموز الأخرى لهذه الحضارة ، يذكرنا بألخيمي [1] وبالكبالا وبحجر الفلاسفة وبالنصوص المقدسة وبالزخرف العربي وبالشكل الباطني لاسطورة « الف ليلة وليـلة » . فالذهب الوهاج يطرح من المنظر الكائن المادي للحياة والجسد . فكل شيء دُرّس في دائرة بلوطونيوس او دوائر « العارفين » (Gnostics) وذلك فيما يتعلق بطبيعة الاشياء واستغلالها (الاشياء) من الفراغ واسبابها التصادفية (وهذه أمور متناقضة ويعجز شعورنا بالعالم عن التحسس بها) أقول ان كل شيء من هذا تشتمله ايضاً رمزيـــة المؤخرة الغامضة الكهنوتيـة لهذه الصورة . فلقد كانت طبيعة الاجسام هي الموضوع الرئيسي الذي دار حـوله الجدل والنزاع بين فلاسفة الفيثاغورية الجديدة وبـــين فلاسفة الافـلاطونية الجديـدة ، وكذلك كانت الحال في بغداد والبصرة ، فالسهروردي يمـــيز الامتداد بوصفه الوجود الاولي للجسم ، ويفرق بينه وبين العرض والارتفاع

(١) Alchemy لا شك ان القارىء يدرك الفرق بينها وبين الكيمياء . — المترجم —

والعمق اذ انه يعتبر هذه الاشياء على انها تصادفات الامتداد. وقـــام النظام Nazz^m ليعلن معارضته للرأي القائل بالماديـــة الجسدية ، وبطبيعة الذرة المالئة للفراغ . هذه الاراء وما شابهها كانت الافكار الميتافيزيقية التي جاهرت ابتداءً بفيلو (Philo) وبولس الرسول حتى آخر الاسماء العظيمة في الفلسفة الاسلامية ، بالشعور العربي بالعـــالم . ولقد لعبت دوراً رئيسياً في المؤتمرات التي عقدت لبحث موضوع النزاع الدائر حول طبيعة المسيح المادية ، ولهذا فان المؤخرة الذهبية للصورة تمتلك في ايقونية الكنيسة الغربية أهمية دغمائية واضحة . فهي تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية ، وهي تمثل الشكل العربي للوعي المسيحي العالمي ، وتمثله بلباقة عميقة الى درجة جعلت معالجتها لمؤخرة الصورة ولمدة الف سنة تعتبر المعالجة الميتافيزيقية (وحتى الاخلاقية) الوحيدة الممكنة والملائمة لتمثيل الاسطورة المسيحية في شتى اشكالهـــا . ولذلك عندما أخذت تظهر في العصر الغوطي المبـــكر المؤخرات الطبيعية للصور بسماواتها الزرقاء المخضوضرة وآفاقهـــا البعيدة ومرئي عمقها ، فلقد كانت لهذه المؤخرات في البدء طلعة الكافر الجدف والدنيوي . فالتبديـــل الذي كانت تضمره للمذهب (Dogma) كان ، حتى لو لم تعترف بـــه ، تبديلاً محسوساً على كل حال ، ولتتأمل في مؤخرات الصور المطبوعة عـــلى القماش المزركش ! فعندئذ لا شك أنك سترى كيف كانوا يغطون العمق الحقيقي برعب ورع يقنّعون به ما لا يجرأون على عرضه . ولقد رأينا ايضاً كيف ان المسيحية الفاوستية (الالمانية الكاثوليكية) عندما بلغت وعيهـــا لنفسها بواسطة نظام السد المقدس للندامـــة وانسحاق القلب (Sacrament of Contrition) ، وقد بلغته في الوقت ذاته تماماً ، هذا الوقت الذي هو الآن موضوع حديثنا ، نشأ دين جديد يتلفـــع برداء عتيق ، دين ينزع الى المرئي واللون وسيادة الفراغ الجدي ، وقـــد تجلى هـــذا كله في فن رهبنة الفرنسيسكان التي حولت كامل المعنى للتصوير الزيتي . ان ما يربط مسيحية الغرب بمسيحية الشرق ، هو نفسه الذي يربـــط رمز المرئي برمز الارضية

الذهبية ، وقد حدث الانشقاق الديني والفني في وقت واحد تقريباً ، اذ انه أدركت مؤخرة صورة المنظر الطبيعي واللانهائية الديناميكية لله في اللحظة ذاتها ، وتوارى في الوقت ذاته ، مع الارضية الذهبية للصورة المقدسة ، من المجامع الكنسية الغربية ، المشكلة المجوسية الانطلوجية ، مشكلة رأس الله التي كانت موضوعاً بالغ الإثارة لمجامع ناسين (Nicaea) وافسيس وخلقيدونيا وجميع المجامع الكنسية الشرقية .

– ١٠ –

اكتشف اهل البندقية التصوير الزيتي وقدموه على أنه نازع شبه موسيقى ومشكل للفراغ ، وبوصفه خط يد لمسات الفرشاة. أما الاساتذة الفلورنسيون فلم يسبق لهم أبداً وفي أي وقت ، ان تحدوا العادة ، (وهذه العادة فيهم قد تكون كلاسيكية ومع هذا يستخدمونها في الغوطية) عادة صقل وتمهيد جميع انعطافات الفرشاة ودوراتها كي يتمكنوا من انتاج سطوح لون نقية مرسومة رسما نظيفاً ومستوية . ونتيجة لذلك فان لصور هؤلاء نغمة كينونة معينة ، نغمة هي شيء ما ملموس ، ومناهضة دون شك لنوعية الحركة الفطرية في وسائل التعبير الغوطية التي كانت تقتحم زاحفة من فوق جبال الألب .

ان طريقة استخدام القرن الخامس عشر للون تمثل انكاراً للماضي والمستقبل . وفقط من انجاز الفرشاة الذي يبقى منظوراً دائماً ، ويبقى بطريقة ما غضاً طرياً على مدار السنة ، ينبجس الشعور التاريخي . فرغبتنا هي في ان لا نشاهد في عمل الفنان شيئا ما في الصير بل انما في الصيرورة ايضاً . وهذا هو تماماً ما اراد عصر الانبعاث اجتنابه . فقطعة من قماش بيروجينو لا تحدثنا بشيء عن أصلها الفني ، فهي قطعة قد صنعت واعطيت وحاضرة فقط . لكن لمسات الفرشاة الافرادية (ولقد صادفت هذه اللمسات

اول ما صادفت معه شكل لغة جديد كل الجدة في انجـــازات تيتسيان المتأخرة) هي نبرات مزاج شخصي ، وخاصة من خصائص جوقـة الالوان « لمونتيفردي » وتسيل انغاماً عذبة كأنها ارجوزة من اراجيز مدينة البندقية فخطوط الالوان المغايرة « والطبطبات» توضع فوراً جنباً الى جنب او يقاطع أحدها الأخرى أو يغطي بعضها بعضاً ، أو يلامس واحدها الثاني ، وتدخل بذلك حركة لا نهاية لها على العنصر البسيط للون . وكذلك تمامـــاً جعل التحليل الهندسي للزمان . أهدافه الصيرورة بدلاً من الصير . فلكل صورة زيتية في تنفيذها تاريخ وهي لا تخفيه او تستره ، والفرد الفاوستي الذي يقف امامها يشعر هو ايضاً بدوره بان له تطوراً روحياً . واذا مـــا وقف أحدنا أمام صورة زيتية عظيمة لمنظر طبيعي رسمه احد كبار الفنانين من اســاتذة العصر الباروكي ، فان كلمة « تاريخية » كافية وحدها لتجعلنا نحس بان هناك معنى فيها كلي الغرابة عن المعنى الذي يكمن في التمثـــال الاتيكي . فلمسة الفرشاة هذه هي ايضاً ، كنغم آخر ، جزء من الاستقرار الديناميكي لكون الصيرورة الخالدة والزمان الاتجاهي والمصير . فالتعارض القائم بين اسلوب التصوير الزيتي وبين اسلوب الرسم هو مستمسك خاص على التعارض بين الشكل التاريخي وبين الشكل اللاتاريخي ، بين التأكيد وبـين انكار التطور الباطني ، بين الخلود وبين البرهية . ان الانجاز الفني الكلاسيكي هو حـادثة بينما ان مثيله الغربي هو فعل وعمل ، فالاول يرمز الى نقطة « الـ ــ هنـا » الآن » بينما يرمز الثاني الى المجرى الحي . فسيماء هـــذا المخطوط للفرشاة (وهو زخرفة جديدة كل الجدة نداؤها لا ينضب وشخصية وخاصة بالحضارة الغربية) هي فقط سيماء موسيقية محضة . ونحن لا نخادع انفسنا ابـداً حينما نقارن الـ Andante con moto لفرانس هالس بالـ Allegro foroce لفاندايك او الـ Minorلجورتشينو بالـ Major لفلاسكيز . فمنذ الان فصاعدا فـــان فكرة الـ Tempo (درجة حركة السرعة الموسيقية) يشتملها تنفيذ الصورة الزيتية ، وهي تذكرنا أبداً ودائماً بان هذا الفن هو فن نفس مناهضة منها

للكلاسيكية لا تنسى أي شيء ولا تريد ان تترك النسيان يطوي اي شيء قد حدث وكان . فلسان الفرشـــاة الهوائي يذيب فوراً السطح المحسوس للاشياء . فمحيطات الشكل تذوب في الجـــلاء والقتمة Chiaroscuro . ويتوجب على المشاهـــد ان يتراجع بعيداً من امام الصورة كي يتمكن من استخلاص الانطباع الجسمي من قيم الفراغ الملونـــة ، وحتى مع هذا فان الكرومتيك (علم الالوان وتركيبها) نفسه والنغم الفعال نفسه همـا اللذان يمنحان الاشياء ولادتها .

وظهر في الوقت ذاته ومرافقاً لما ذكرت آنفاً ، في التصوير الزيتي الغربي رمز ذو مغزى جد رفيع ، رمز اخضع اكثر فاكثر واقعـــة كل الالوان ، واعني بهذا الرمز لون الاستوديو البني . (Studio brown) وهـــذا اللون لم يكن معروفاً من الاساتذة المبكرين من فلورنسيين وفلمنكيين وريننشيين على حد سواء ، وهو لون يفتقده باخر ودورير وهولباين مهما بدا نازع هؤلاء الى العمق الفراغي شجياً قوياً ، ويبدأ عهد « سلطنة » هـــذا اللون في السنين الاخيرة للقرن السادس عشر . وهذا البني مع انه لا ينكر اصله وتحدره من الالوان الخضراء لمؤخرات صور ليوناردو وشونجاور وغرينفالد ، الا انـــه يمتلك قوة على الاشياء اشد من قوى اولئك ، وهو يندفع بمعركة الفراغ ضد المـــادة حتى نهايتها الحاسمة . وهو يتسلط ايضاً حتى على المرئي المسطري الاكثر بدائية ، هذا المرئي العاجز عن اطراح ما لعصر الانبعاث من روابط بالنوازع الهندسية المعمارية . وهناك بين هذا اللون وبين التقنية الانطباعيـــة لمسة الفرشاة المنظورة ارتباط مستديم عميق الايحاء . فكلاهما يذوّبان في النهاية وجودات عالم الحس الملموسة (عـــالم البرهات وصدور الصور) في مشابهات جوية . فالحظ يختفي من صورة النغم . والارضية الجوسية المذهبة لم تحلم فقط الا بقوة صوفية تسيطر وتستطيع ساعة تشاء ان تطرح جانبـــاً القوانين التي تحكم الوجود الجسدي داخل كهف العالم . لكن البني في هـــذه الصور قد شقت لها مطلاً على عالم لا نهاية لاشكاله النقية، ولهذا فان اكتشاف

هذا اللون يعتبر ذروة الاسلوب الغربي في مجرى صيرورته . وهذا اللون في تعارضه واللون الأخضر الذي تقدمه ، هو لون فيه شيء ما من البروتستنتية . فهو لون يتوقع الحلولية (Pantheism) الشمالية الهولندية ، حلولية القرن الثامن عشر التي يعبر عنها غوتيه بلسان رئيس الملائكة رفائيل في فاتحة فاوست . زد على ذلك ان اجواء الملك لير ومكبث هي اجواء مماثلة لهذه . كما وان نازع الموسيقى الاداتية المعاصرة وجهادهـا نحو « كرومتيك » اكثر حرية وتحرراً (دي رور ، لوقا ، ماريـنزيو) ونحو تشكيل اجسام للنغم بواسطة الجوقات الوترية والهوائية تنطبق تماماً على النازع الجديـد للتصوير الزيتي ، النازع الى إبداع كرومتيك تصويريـة من الالوان المجردة ، متوسلة بذلك هذه الظلال البنية غير المحدودة، والاثر المناهض للمسات اللون الموضوعة فوراً جنباً الى جنب . وبعد هذا فان كلا الفنين ينتشران في عالميهـما من الانغام والالوان (انغام لون ، ونغم ألوان) وهما جو أنقى ما يكون من الاجواء في فراغيتـه ، جو لم يعد يغلف او يترجم الجسم (وذلك بوصف الكائن الانساني شكلاً) بل انما يغلف ويترجم النفس غير الحبيسة . وبهذا بلغنا الباطنية التي نستطيع بواسطة اعمق مالرمبراندت وبيتهوفن من انجازات ان نفض الاسرار الاخيرة (لاحظ قال الاخيرة لا النهائية - المترجم)نفسها ، انها الباطنية ذاتها التي حاول الفرد الابولوني وسعى بواسطة فنـه الصارم في جسمانيته لايقافها عند حدها .

ومن الآن فصاعداً بُدىء في استخدام لوني صدر الصورة، الاصفر والاحمر (النغمين الكلاسيكيين) اندر فأندر ، وكان دائماً يُتعمد في استخدامها كي يظهروا التناقض والمسافـات والاعماق الـتي ارادوا من وراء استخدام هذين اللونين ان يأكدوا عليهـا تأكيداً شديداً (اي على المسافات والاعماق المترجم) (فيرمير خاصة وبالطبع الى جانب رمبراندت) ان هذا اللون البني الجوي ، والذي كان غريباً كل الغرابة عن عصر الانبعاث ، هو اللون غير الواقعي (حقيقي Unrealist) الموجود في الالوان . فهذا اللون ، هو

احد الالوان الرئيسية التي لا يشتمل عليها قوس القزح . فهناك ضوء ابيض واصفر واخضر واحمر وضوء غير هذه وهي جميعاً اضواء تتمتع باشد ما نعرف من نقاء . لكن ضوءاً بنياً نقياً هو في غير متناول الطبيعة التي نعرفها . فلكل الانغام البنية المخضوضرة والمفضضة والبنية الرطبة والمذهبة العميقة القتمة والتي تظهر بتنوعها الرائع مع « جورجيوني » تزداد قوة فقوة في المصورين الهولانديين والتي تفقد ذواتها قرابة نهاية القرن الثامن عشر ، اقول فلكل هذه الالوان صفتها المشتركة التي تسلب الطبيعة من واقعتها المحسوسة . ولهذا فان هذه الالوان تحتوي على ما تحتوي عليه تقريباً الحرفة الايمانية الدينية ، فنحن نشعر عند هذه الالوان باننا لا نبعد كثيراً عن بورت رويال وليبنتز . لكن ابتداءً بكونستبل من جهة اخرى (وهو مؤسس التصوير الزيتي لمدينتنا الحاضرة) نشعر بارادة مغايرة لتلك ، بارادة تبحث عن التعبير ، وكل لون بني تعلمه هذا من المصورين الهولانديين يعني له ما لم يكن يعنيه لهم (فهو (اي اللون البني) يعني للهولانديين (المصير والله ومعنى الحياة) فالبني يعني لكونستبل الروايات من غرامية وخيالية ، ويعني الحسية والحنين الى شيء ما قد تولى وانقضى ، انه احياء لذكرى ماضٍ عظيم لفن يتحشرج . زد على ذلك اننا نشاهد ما نشاهده لدى كونستبل ، لدى آخر الاساتذة الالمان ايضاً (لسنج ، ماريز ، شبتسفيغ ، ديتز ولايبل) هؤلاء الذين فنهم هو فن رومانتيكي تأملي في الماضي وهو بمثابة النشيد الختامي ، لذلك يبدو لنا انهم يتمسكون بالانغام البنية كأنها متاع موروث ثمين . وهم ولما كانوا غير راغبين قلبياً ان يفترقوا عن آخر ما للاسلوب العظيم من ذخائر لذلك فانهم فضلوا ان يقيموا من انفسهم معارضين للنازع الجلي الواضح لجيلهم (الجيل المعدوم النفس ، القاتل للنفس ، جيل الهواء الطلق Plein air وهيكل .

ان معركة بني رمبراندت هذه ، التي فهمت صواباً ، (ولم يسبق لأية

معركة ان فهمت كما فهمت هذه) ضد المدرسة الجديـــدة ، مدرسة الهواء الطلق ، هي بكل بساطة قضية أخرى من قضايا المقاومة الميؤوس منهـــا تخوضها النفس ضد العقل وتشنها الحضارة على المدينة ، انها معركة التعارض بين الفن الرمزي الضروري وبين فن المدينة العالميـــة الكبرى « التطبيقي » هذا الفن الذي يؤثر في البناء والتصوير الزيتي والنحت والشعر على حد سواء . ونحن اذا ما اعتبرنا بهذا فان مغزى اللون البني يصبح جلياً بما فيه الكفاية ، فعندما يموت هذا اللون تموت معه كامل حضارتنا . لقد كان اولئك هم أعظم الاساتذة باطنياً (ورمبراندت اعظمهم جميعاً) الذين فهموا هـــذا اللون على أحسن وجه ، فهو هذا البني الغامض لافصح انجازات رمبرانـــدت حديثاً ، أما أصله فيعود الى الاضواء العميقة لنوافذ الكنائس الغوطية ولغبشة صحونها السامقة في قناطرها . ان النغم الذهبي لاساتذة البندقية العظام (تيتسيان فيرونيز ، بالما وجيورجيوني) يذكرنا دائماً بالفن الشمالي الزجاجي الذي باد والذي لا يعرف أهلوه أي شيء عنه تقريباً .

وهنا ايضاً يبدو لنا عصر الانبعاث بلا جسميته المتعمدة للون مجرد قصة استطرادية ، مجرد حادثة على سطح كل سطح وعي الذات ، وهذه لم تكن نتاجاً للغريزة الفاوستية المستترة وراء النفس الغربية ، فالبني الذهبي الوهاج للتصوير الزيتي البندقي يربط بين الغوطي والباروكي ، ويربط بين فن التصوير على الزجاج وبين موسيقى بيتهوفن القاتمة . وتنطبق تماماً من حيث الزمان على اعتماد الاسلوب الباروكي ذي موسيقى اللون انجـــازات الهولانديين واخص منهم فيلارت وسايبريان دي رور وجبرائيلي الاكبر والمدرسة الموسيقية التي أسسوها في مدينة البندقية .

اذن فالبني أصبح اللون المميز للنفس ، وعلى اكثر من التخصيص ، للنفس المطبوعة على فطرة ما . ولقد تحدث كما أذكر نيتشه في احد مؤلفاتـــه عن موسيقى « بيزي » البنية ، ولكن هذه الصفة (البنية – المترجم) تلائم اكثر بكثير الموسيقى التي كتبها بيتهوفن للآلات الوترية وللجوقات التي تملأ

كثيرا من المرات ومتأخرة حتى ايام « بروكنر» الفراغ بمدى ذهبي بني للنغم.
اما الالوان الاخرى كلها فانما ترد الى وظائف ثانوية ، ولذلك فان الاصفر البراق وقرمزي « فرمير » يتطفلان بالفراغي كأنها ينتميان الى عالم آخر ، ويتطفلان بتأييد ما هو ميتافيزيقي حقيقي ، كما وان الاضواء الحمراء بلون الدم لرمبراندت تبدو في معظمها كأنها تتلاعب بالفراغ . لكن « روبنز » هو عكس ما ذكرت (انـه صانع لامع لكنه ليس بالمفكر) فاللون البني عنده يفتقر تقريباً الى الفكرة ، فهو ظلال لون . (ففيه وفي « فاتو »يتنازع الازرق المخضوضر « الكاثوليكي » الافضليـة واللون البني .) ان كل هـذه الامور تظهر كيف انه اذا ما اسلمت وسيلة خاصة الى ايدي رجـال ذوي عمق باطني ، تصبح رمزاً لاستدعاء تسام رفيع كهذا يبلغ مـا بلغه المنظر الطبيعي الذي رسمه رمبراندات ، بينما انها قد تمسي بالنسبة الى اساتذة عظام آخرين مجرد ذريعة تقنية يمكن استخدامها (أو بكلمة أخرى) (كما سبق لنا ان رأينا) شكلاً تقنياً وفق المفهوم النظري لشيء ما مناهض «للمحتوى» وليست له اية علاقة بشكل حقيقي لاي انجاز عظيم .

لقد لقبت البني باللون التاريخي . واردت من وراء هذا ان أشير الى ان جو الفراغ المصور يدل على التوجيهية (لاحظ توجيهية لا اتجاهية– المترجم) والمستقبل ، وانه يتغلب على تأكيد أي عنصر برهي قـد يمكن عرضه او تقديمه . ولالوان المسافة الأخرى ايضاً هذا المغزى ، وهي تقود الى امتداد هام وجدير بالامعان وشاذ للرمزية الغربية . لقد انتهى الهلينيون الى تفضيل البرونز وحلى البرونز المموه بالذهب على المرمر المصور عليـه ، وذلك كي يتمكنوا من التعبير باسلوب افضل (بواسطة تألق هذه الظاهرة ضد الجلد القاتم الزرقة) عن الفكرة الافرادية لاي وكل شيء جسماني . والان وعندما نبش عصر الانبعاث هذه التماثيل ، فانه الفاها سوداء وخضراء تحمل عليها « باتينا (Patina) [1] الكثير من القرون . ولقد ربطت الروح التاريخية بما لها من ورع وحنين نفسها الى هـذه ، (ومنذ ذلك الزمن أثبت شعورنا

(١) Patina : النحاس الذي يعلوه الصدأ

بالشكل قداسة هذا الاسود والاخضر للمسافة . واليوم هذا فان عيننا تجد « الباتينا » أمراً لا يستغنى عنه لكي نتمتع بمنظر البرونز (وسخرية التصوير لهذه الحقيقة ان هذا الصنف من للفن بكامله هو شيء ما لم يعد يستأثر باهتمامنا الى هذا الحد) . فما الذي يعنيه شكل قبة كاتدرائية بالنسبة الينا دون ان ان تغطيه «.باتينا » تحول المدى القصير للتألق الى بعد في الزمان والمكان ؟ ألم نتوصل الى انتاج هذه « الباتينا » صناعياً ؟

ولكن هذا الموضوع يتضمن حتى اكثر من هذا وذاك فيما يتعلق بالرفع من قدر انحطاط مستوى وسيلة فن ذات مغزى مستقل . فنحن نستطيع بالكاد نشك في ان الفرد الاغريقي اعتقد « بالباتينا » كآثار انجاز فني . فلم يكن اجتنابه لذاك اللون الاخضر ، بما لهذا اللون من ارتبـــاط « بالمسافة » ناجماً عن دوافع روحية . فالباتينا هي رمز الفناء ولذلك فهي تربط بصورة عجيبة الى رمزي قياس الزمان والطقس الجنائزي . ولقد سبق لنا في فصل ابكر أن بحثنا اعتبار الروح الفاوستية التواق الى الخراب وذلك فـــيمايتعلق بالآثار بوصفها دلائل على الماضي البعيد السحيق ، وبحثنا ميلهـــا الى جمع « الانتيكات » والمخطوطات والنقود المعدنية ، وذهبنا في بحثنا الى الحجيج الى «فوروم روماتوم» وبومباي والى التنقيب عن الآثار والدراسة الفيلولوجية والتي ظهرت في وقت مبكر كوقت بترارك . فمتى يمكن ان يكون قـــد خطر للفرد الاغريقي خاطر ليشغـــل نفسه بالتنقيب عن آثار Cnossus أو Tiryns ؟ لقد كان كل اغريقي يعرف « إلياذته » ولكن لم يفكر أي منهم في ان ينقب في تلة طروادة ، بينما نحن مدفوعون بورع سري لنقوم بالمحافظة على القناطر المائية التي بنتها كامبانا(Campagna)وعلىأجداث الأوترسكيين وعلى آثار الاقصر والكرنك ، وعلى القـــلاع المتداعية على ضفاف « الرين » وعلى « الجير » الروماني وعلى هرسفلد وبولنتزلا ، وذلك رغبة منا في ان يصبح كل ما ذكرت مجرد نفايات ، لكننا نحافظ نحن عليها كآثار ، ونشعر بصورة مراوغة فرارة بان إعادة تعميرنا لها يجردها من شيء ما لا تستطيع

المصطلحات ان تعبر عنه ، ولا يمكن ان يعاد انتاجها ثانية . ولم يكن هناك شيء أبعد على العقل الكلاسيكي من الاحترام والتبجيل كما كان وما حدث فيما مضى من دلائل ضربتها يد الطقس ضرباً عنيفاً . فالعقل الكلاسيكي قد أزاح من أمام البصر كل شيء لا يتحدث عن الحاضر ، ولم يحافظ أبداً على العتيق ، لانه كان عتيقاً . وعقب ان دمر الفرس اثينا القديمة ، رمى مواطنو هذه المدينة بالاعمدة والتماثيل والتضاريس بغض النظر عما اذا كانت مهشمة أم لم تكن من وراء حائط الاكروبول ، وذلك رغبة منهم في ان يبدأوا من جديد بلوح اردوازي نظيف ، وكانت نتيجة عملهم هذا ، نتيجة هذه الكوم من « الخردة » اغزر منابع معرفتنا بالقرن السادس . لقد كان عملهم هذا يتفق تماماً وطراز حضارتهم ، هذا الطراز الذي ارتفع باحراق جثة الميت الى مصاف الرمز الرئيسي ورفض ساخراً ان يربط الحياة اليومية بالكرونولوجي ، اما اختيارنا فكان كالعادة ، اختياراً معاكساً لاختيارهم . فصورة من طراز مود كلود لورين للمناظر الطبيعية صورة لا يمكن ادراكها دون ما آثار . والحديقة الانكليزية بايحائها الجوي والتي أزاحت بطريقة مخاتلة مخادعة الحديقة العامة الفرنسية قرابة عام ١٧٥٠ ونبذت الفكرة العظمى للمرئي للحديقة الاخيرة لحساب « طبيعة » « اديسون » و « بوب » والحسية ، قد ادخلت في مخزونها نوازع ربما تكون أغرب النوازع وأشدها استثارة للدهشة والعجب والتي لم يسبق لمثلها ان تجنت على الآثار الاصطناعية كي تعمق الطابع التاريخي فيما تعرضه صورها من مناظر طبيعية . لقد استعادت الحضارة المصرية انجازات عهودها المبكرة ، ولكن لم يكن ابداً يخطر لها على بال ان تبني آثاراً بوصفها رموزاً لماضيها . ومرة أخرى نقول ، انه ليس التمثال الكلاسيكي هو ما نحب ، بل انما هو جذعه الذي نحب حقاً . فلقد كان لهذا الجذع مصير ، كان له شيء ما يوحي بالماضي ، كما يغلفه الماضي ، وخيالنا يبتهج ويسر ليملأ الفراغ الخاوي لهذه الاعضاء المفقودة بنبض وخطوط غير منظورة . إنها شفاء طيب ، وان سحر الإمكانات السري

اللامتناهية قد ذهب وولى . وإنني لأغامر فأقول بواسطة هـذه الوسيلة من التبديل في المركز الى الموسيقى ، اصبح بامكان بقايا النحت الكلاسيكي ان تصل الينا . فالبرونز الاخضر والمرمر المسود وشظايا من جسم هي التي تزيل من أمام عيننا الباطنية محدوديات الزمان والفراغ . انهـا قابلة للتصوير وتستحقه ، هذا ما سبق لهم ان نعتوها به ، هذا ما نعتوا به التمثال الجديد ابن ساعته والبناية والحديقة العامة التي يبالغون في العناية بها ، لكن هـذه كلها ليست بالرائعة القابلة للتصوير ، والمعنى العميق لهذا النعت هو الى هذا الحد تماماً هو معنى عميق للذواء هذا كما يعنيه اللون البني ، « بني الاستديو ». ولكن ما يعبر عن كليهما في العمق هو الموسيقى الادائية . فهل يؤثر فينـا رمّاح بوليكليتوس اذا ما وقف امامنا ببرونزه المتـألق وعينيه المشعتين بالميناء (الطلاء الخزفي — المترجم) وشعره المموه بالذهب كما يؤثر في أبنـاء دولة العهد المسود ؟ ألا يفقد جذع تمثال هرقل الموجود في الفاتيكان انطباعيته الجبارة اذا ما قدر في يوم حسن الطالع ان نكتشف ونستبـدل أعضاءه المفقودة ؟ والا تفقد أبراج وقباب مدننا العتيقة سحرها الميتافيزيقي العميق إذا ما غلفت هذه بنحاس جديد ؟ ان السن بالنسبة الينا ، كما هو بالنسبة الى المصريين يرفع من قدر جميع الاشياء ، اما بالنسبة الى الفرد الكلاسيكي فانه يبخسه حقها ويغض من شأنها .

وأخيراً فلنتأمل بالتراجيدي الغربية ، ولنلاحظ كيف ان الشعور ذاته يقود التراجيدي الى تفضيل ما هو « تاريخي » مادي (ولا أعني بهذا ما هو الى أقرب حد واقعي او محتمل بل انما اعني المواضيع البعيدة والمغلفـة بغشاوة) ، هذه المواضيع التي ارادتها النفس الفاوستية ، والتي يجب ان تحصل عليها ، لا يمكن ان يعبر عنها بأية حادثة ذات مغزى بدهي ، مغزى يفتقر الى المسافة والزمان او المكان ، او يعبر عنها بواسطة فن تراجيدي من نوع كلاسيكي ، أو بأسطورة معدومة الزمان . ولهذا فان تراجيدياتنـا هي تراجيديات ماضٍ ومستقبل معاً ، فتراجيديات المستقبل التي يتوجب عليهـا

ان تري الناس كيف يحملون عبء مصيرهم تتمثل الى حد ما في « فاوست » وبيرجنت « peer gynt » و « غسق الالهة » . لكننـــا لا نملك تراجيديات للحاضر ، ما عدا الدرامات الاجتماعية التافهة التي طلع علينا بها القرن التاسع عشر . فعندما كانت المناسبة تطلب من شكسبير ان يعبر عن شيء ذي اهمية في الحاضر ، كان على الاقل ينقل المشهد من مسرح هذا الشيء الى بلد اجنبي، (وكان يفضل ايطاليا) التي لم تطأها قدم له ، وكان الالمـــان يحذون حذوه فيستبدلون مكان المشاهد بريطانيا او فرنسا ، وذلك كله رغبـــة منهم في التخلص من قرب الزمان او المكان اللذين كانت تؤكد عليهما الدراما الاتيكية حتى في موضوع اسطوري .



الفصل الثامن

الموسيقى والفنون التشكيلية

- ٢ -

الجريد[١] (act[٢]) والصورة الشخصية[٣] Portrait

- ١ -

وُصفت الحضارة الكلاسيكية بأنها حضارة الجسد ، بينما نعتت الحضارة الشمالية بانها حضارة الروح ، ولم يتم هذا التقرير دون باعث خفي معين يرمي الى بخس حق احداهما على حساب الاخرى . ومع ان ذوق عصر الانبعاث

(١) الجريد : المجرد من ثيابه ، العاري : nude

(٢) يقول شبنغلر انه يعني بكلمة act , pose اي « وقفة » ونحن عربنا هذه الكلمة ثم يقول ان مفهوم act الفني هو nude ، ونحن ترجمناها بكلمة الجريد ، وذلك لان معظم البحث يدور في هذا الفصل عن التمثال الاغريقي العاري .

(٣) اود ان اشير هنا الى أننا ترجمنا portrait بالصورة الشخصية ، واحيانا صورة شخصية ، وغيرها اقتصرنا على كلمة صورة ، والصورة الشخصية (portrait) تقتصر على رسم الاشخاص وخاصة وجوههم . كما واننا ترجمنا Self - portrait بالصورة الذاتية وقد احببت انه انبه الى هذه الامور في اول الفصل دفعاً لكل التباس . — المترجم —

قد اقام تبايناته بين الحضـــارة الكلاسيكية وبين الحضارة الحديثة ، بين الوثنية وبين المسيحية ، على التفاهات بصورة رئيسية ، الا ان حتى هذا الواقع كان من الممكن ان يقود الى اكتشافات حاسمة لو ان الناس عرفوا فقط كيف ينفذون من وراء القوانين والاعراف الى الاصول .

فاذا كانت بيئة انسان ما ، هي بالنسبة اليـــه نسبة الكون الاكبر الى الكون الإصغر (Microcosm) (واي شيء آخر يمكن ان تكون) ، اي انها (البيئة) مجموع هائل من الرموز ، فعندئذٍ فان الانسان طالما هو ينتمي الى نسيج الواقعة وطالما هو ظاهري phenomenal يجب ان يُضمّن الرمزية العامة . ولكن في أثره الذي يطبعه على أناس آخرين من أمثاله يجعلنـــا نتساءل : ما هو ذاك الذي يمتلك قوة الرمز ، مثلاً المقدرة على ان يجمع داخل ذاته ويعرض بجلاء ووضوح جوهر ذاك الرجل ومغزى وجوده ؟

ان الفن هو الذي يقدم الينا الجواب .

لكن هذا الجواب هو بالضرورة جواب يختلف باختلاف الحضارات فلما كان كل انسان يعيش على طريقة تخالف غيره ، لذلك فان انطباعه عن الحياة هو انطباع مخالف لانطباع غيره . وذلـــك لأن صيغة التخيل الانساني (والتخيلات،منميتافيزيقي واخلاقي وفني على حد سواء) هي اكثر من مهمة، فمن الأهميةالحاسمة ان يشعر الفرد بنفسه كجسد بين الاجساد، او على العكس من ذلك كمركز في الفراغ اللامتناهي ، ان يرهف « أناه » (ego) بوضوح فريد ، أو على العكس ان يعتبرها كجزء جوهري من الاتحاد العام ، ان يؤكد خلقه الاتجاهي ، أو على العكس ان يفكر في ايقاع حياته ومجراها . وبهذه الطرائق جميعاً يبرز الرمز الاولي للحضارة العظمى الى الوجود ، وهذا حقاً هو شعور عالمي لكن المثل الاعلى للحياة يقره ويصادق عليه . لقد نجم عن المثل الاعلى الكلاسيكي قبول غير متحفظ بالبرهة الحسية ، أما على المثل الاعلى الغربي فنجم صداع شجي للتغلب على البرهة الحسية . فالنفس الابولونية اليوقليدية أحست بالجسم التجريبي المنظور على انـــه التعبير الكامل عن نهج

كينونتها ، اما النفس الفاوستية الهائمة في كل المسافات فانها لم تجد تعبيرها في الشخص بل انما وجدته في الشخصية ، في الخلف ، ولتسمه بما ترغب وتختار . لقد كانت النفس بالنسبة الى الفرد الاغريقي الحقيقي هي ، بعد كل تحقيق وتدقيق ، شكل جسده ، وعلى هذا النحو عرفها ارسطوطاليس . اما الجسد في نظر الرجل الفاوستي فانما كانت وعاء الروح ، وعلى هذا النحو أحس به غوتيه .

ونتيجة لذلك فان كل حضارة تختلف عن الاخرى اختلافاً عظيماً في اختيار وتكوين فنونها الخيرة الكريمة . فبينما يعبر « غلوك » عن فاجعة الارمادا بلحن يتألف من انغام كئيبة موحشة قاضمة قارضة في موسيقى ادائية مساوقة ، فان الشيء ذاته يُنجز في منحوتات بيرغامين بواسطة جعله لكل عضلة لساناً تتحدث به . ان التصوير الشخصي الهليني يحاول ان يرسم نموذجاً روحياً في تركيبه للرؤوس . بينما ان رؤوس قديسي لنغ – يان – سي تحدث نظراتها والتلاعب بزوايا الفم عن حياة باطنية كاملة .

ان النازع الكلاسيكي الى جعل الجسد الناطق الوحيد بلسانه هو بكل تأكيد ليس ناجماً عن أي شبق حيواني شهواني مادي خصت به شعوبه ، (فرجل Oupoouvn لم يكن يُسمح له بالفجور والخلاعة) ولم يكن نيتشه محقاً في اعتقاده بانه كان نازعاً منبجساً عن مرح طليق داعر خليع يتدفق من حيوية انفعال نفساني شهواني حار . فمثل هذا الوصف هو اقرب بكثير الى المثل العليا للفروسيات الالمانية المسيحية او الهندية . أما ما يستطيع الفرد الابولوني او الفن الابولوني ان يدعيه ملكية محصورة به ، فانما هو تأليه الظاهرة الجسدية بما لهذه الكلمةمن مفهوم حرفي (ولنتأمل بالتناسب الايقاعي للاعضاء والتركيب المتناغم للعضلات .) وهذا الفن ليس فناً وثنياً يقف وجها لوجه والفن المسيحي ، بل انما هو اتيكي يجابه « باروكيا » . وذلك لان الجنس البشري الباروكي (أمسيحيين كانوا او ملحدين رهبانا أو دهريين) هو أول من نبذ مذهب المجوس به ، وقد نقل ملكيته الى اقصى حد وأبعده

عنه الى الدنس الجسدي الذي ساد حاشية لويس الرابع عشر ، الذين كانت شعورهم المستعارة واشرطة الدانتلا وحواشي اكمامهم وأحذيتهم « المبكلة » تغطي الجسد بنسيج كامل من الزينة .

وهكذا فان الفن التشكيلي الكلاسيكي بعد أن حرر الشكل تماماً من الواقعي ، او من الجدار الخلفي التخيلي ونصبه في الهواء الطلق حراً غير مرتبط كي يرى كجسد بين الاجساد فانه تقدم منطقياً ليجعل من الجسد العاري موضعه الاوحد . وعلاوة على ذلك ، فان هذه المنحوتات (العارية) هي منحوتات لا تشابه كل نوع آخر من النحت المدون في تاريخ الفن ، وذلك من حيث ان معالجتها للسطوح المحددة لهذا الجسد هي سطوح مقنعة من الوجهة التشريحية . فهنا ذهب بالمبدأ اليوقليدي الى اقصى حد له ، فأي غلاف من أي نوع كان قد يتعارض ، مهما كان تعارضه طفيفا ، والظاهره الابولونية ، فانه كان سيشير ، مهما بلغ جبنه ، الى وجود الفراغ المحيط بالاشياء .

أما ما هو تزييني بارفع معنى ، في هذا الفن فانما يكمن كلياً في تناسب هيكل الجسد وتكافؤ المحاور فيما يتعلق بتعضيد الحمل . ولا فرق هناك أكان التمثال في وضع واقف او جالس او مضطجع ، لكنه دائماً آمناً ، فان الجسد كالبربتورس « Peripteros » ليس له داخل (جواني) ، أي ليس له « نفس » . فمغزى تضريس العضل المنفذ نحتاً صحيحاً مطلقاً في صحته ، هو تماماً بنظام تنضيد الاعمدة المنغلق على نفسه ، فكلاهما يحتوي على كامل لغة شكل الانجاز والحق أنه كان سبباً ميتافيزيقياً جازماً بميتافيزيقيته هو الذي دفع بالهيلينيين المتأخرين زمنا الى هذا الفن ، لقد كان هذا السبب يتمثل في شعورهم بالحاجة ، الى رمز حياة اسمى لهم ، لكن هذا الفن هو بين كل فنونهم فن ضيق ، وليس صحيحاً القول بان لغة السطح الخارجي هي الصيغة الاكمل أو اكثر الصيغ طبيعية ووضوحاً لعرض الكائن الانساني ، بل انما الواقع هو على العكس من هذا تماماً ، فاذا كان عصر الانبعاث بنظريته الغيور

الحـــارة وبسوء فهمه الهائل لنازعه الخـــاص لم يتابع سيطرتـه على احكامنا (وذلك طويلاً عقب أن أصبح الفن التشكيلي غريباً غرابة كلية عن نفسنا الباطنية) فلقد كان علينا أن لا ننتظر حتى هذا اليوم كي نلاحظ هذا الطابع المميز للاسلوب الاتيكي . فلم يسبق ابداً لاي نحات مصري أو صيني أن حلم ولو مرة باستخدام التشريح الخارجي ليعبر عما يعنيه . فلم يسمع ابداً بان الصورة الغوطية كانت تبرز لغةعضلات. فالمشبك الانساني الذي يكسو الاطار الغوطي الجبار بنسيج من اشكال ومشخصات وتضاريس لا تعد ولا تحصى (ولكاتدرائية شارتر اكثر من عشرة الاف من هذه) ليس مجرد زينة او زخرف ، فمنذ عهد يعود حتى عام ١٢٠٠ استخدم مثل هذا المشبك ليعبر عن مخططات ومشاريع واهداف وغايات أعظم بكثير من أعظم ما في الفن الكلاسيكي التشكيلي . وذلك لان جماهير هذه الاشكال والمشخصات تؤلف وحدة تراجيدية . فهنـــا في الشمال وابكر من دانـتي يبلغ الحس التاريخي للنفس الفاوستية (الذي يشكل السر المقدس للندامة تعبيرها الروحي وطقس الاعتراف معلمه الرزين الوقور) الاكتمال التراجيدي لدراما العالم . فذاك الذي كان يراه يواكيم فون فلوريس في ذلك الوقت تماماً في صومعته (صورة العالم ليس بوصفه كوناً انمـــا بوصفه تاريخاً إلهياً وتتابعاً لاجيـــال عالم ثلاثة) كان يراه ايضاً العمال المهرة في رايمس واميان وباريس في سلاسل تعرض التاريخ ابتداءً من الخطيئة الاولى حتى يوم الدينونـــة . فكل منظر ولكل مشخص رمزي عظيم له مكانه ذو المغزى في الصرح المقدس ، ولكل دوره في قصيدة العالم الهائلة . وهنا أخذ كل انسان يشعر كيف ان مجرى حياته قد أعد ورتب كزينة في مخطط التاريخ الالهي ، وأخذ يختبر ارتباطه الشخصي به بواسطة سري الندامة والاعتراف .

وبهذا فان هذه الاجسام المنحوتـة من الحجر ليست مجرد خدم للهندسة المعمارية . فلهذه الاجسام معناها العميق الخاص بها، انـــه نفس المعنى الذي ينطلق به القبر التذكاري بقوة تتزايد ابتداءً من القبور الملكية في سان دنيس

فما بعد ، إذ هذه القبور تتحدث عن الشخصية .وتماماً كما ان الفرد الكلاسيكي قد عني بصورة رئيسية ، وبواسطة الوصول بانجازه للجسد السطحي حـــد الكمال ، (فالى هذا ينتهي الطموح التشريحي لجميع الفنانين الأغارقة) اقول قد عني ان يستهلك كامل جوهر الظاهرة الحية في وبواسطة ترجمته لسطوحه المحددة ، كذلك تماماً وجد الفرد الفاوستي ، وبمنطقية لا تقـــل عن منطقية ذاك ، ان أشد التعابير أصالة وأوحدها فصاحة ، عن شعوره بالحياة يكمن في الصورة الشخصية.ان المعالجة الهيلينية للتمثال العاري تشكل حالة استثنائية، فهذه المعالجة وحدها هي التي قادت الى فن راق .

لم يُحس ابداً احد حتى الآن بان الصورة الشخصيـــة والجريد كأنهما تشكلان تعارضاً ، ونتيجة لهذا لم يدرك ابداً المغزى الكامل لظهورهمـــا في تاريخ الفن . ومع هذا فان من خلال الخلاف بين هذين المثلين الاعليين للشكل يتضح التباين بين العالمين على اكمل وجه . فهنا من جهة يوجد وجود قد صُنع ليُري نفسه متآلفاً وخارج البناء ، وهناك من جهة اخرى الداخل الانساني ، النفس ، قـــد بُديء ليتحدث عن نفسه ، كما يتحدث الينا داخل الكنيسة ، بلسان واجهتها او محياها . اما المسجد فليس له وجه ، ونتيجة لذلك فان حركات تحطيم الصور والتماثيل الاسلامية منها والبوليصية (هذه الاخيرة التي انتشرت بقيادة ليو الثالث الى بيزنطة وما وراءها) قد اطرحت بالضرورة الصورة الشخصية خارج فنون الشكل ، وهكذا فانهم لم يمتلكوا عقب هذه الحركات سوى مخزون معين من الزخرف العربي الانساني . اما في مصر فان وجه التمثال معادلاً للبوابة ، وجه مخطط المعبد ، ولقد جاء انبعاثـــاً جباراً من كتلة الحجر للجسد كما نرى ذلك فيسفنكس الهكسوس لتانيس وهو صورة أمنمحيت الثالث . اما الوجه في الصين فكان مشابهاً للمنظر الطبيعي ، فهو مليء بالفضول وباشارات صغيرة تعني شيئاً ما . ولكن الصورة بالنسبة الينا هي موسيقى . فالنظرة والتلاعب بالفم و « بوز » الرأس واليدين ، فهذه هي كلها «فوغيه» ذات مغزى بالغ في دهائـــه ومراوغته،وهي مؤلف موسيقي

يضم الكثير من النغمات والاصوات التي تصدح لفهم المشاهد وادراكه . ولكن كي نتمكن من ادراك مغزى الصورة الشخصية في الغرب على صورة ادق في تباينها والصورتين من مصرية وصينية ، يتوجب علينا ان نتمعن في التغيير العميق الذي طرأ على اللغةفي الغرب والذي بدأ في العهد الميروفنجي كإرهاص فجر شعور جديد بالحياة . وهذا التبدل امتد ليشمل سواءً بسواء اللغة الالمانية القديمة واللاتينية العامية ، لكنه لم يؤثر في غير الالسن الناطقة في بلدان الحضارة القادمة (مثلاً الالسن: النرويجي والاسباني لكن ليس الروماني) الا ان التبدل لا يكون من الممكن تفسيره اذا ما اكتفينا فقط باعتبار روح هذه اللغات واثر احداهـا على الاخرى ، وذلك لان التفسير يكمن في روح الجنس البشري الذي ارتفع بمجرد طريقة لاستخدام الكلمات الى مستوى الرمز . فنحن بدلاً من Sum ، وفي الغوطية im ، نقول بالالمانية Ich bin وبالانكليزية Iam (انا اكون) وبالافرنسية Je suis ونقول بدلاً من Fecisti . وثانية ، Tu habes factum , tu a fait , du habes gitân un home , daz wip man hat .

ولقد كانت هذه حتى الآن أحجية وذلك لأن عائلات اللغات كانت تعتبر ككائنات ، ولكن سرعان ما نتمكن من حل هذا الغموض عندما نكتشف في المصطلح إنعكاس نفس من النفوس . فالنفس الفاوستية تبدأ هنا لتصوغ ثانية لاستعمالها الخاص مادة غرامتيكية (صرف ونحو الخ ...) تشتق من أصل جد متباين . فمجيء هذه « I » (أنا) على وجه التخصيص هو الفجر الاول لفكرة الشخصية التي قدر لها فيما بعد بزمن طويـل ان تبدع سري الندامة والغفران الشخصي . فهذا الـ Ego Habeo Factum ، أي اقحام فعلي المساعدة « Be » « Have » بين الفاعل وبين الفعل بدلاً من « Feci » التي تعبر عن جسم محرض منشط يستبدل عالم الاجسام بعالم وظائف بين مراكز القوة ، يستبدل علم تركيب الكلام السكوني (Static Syntax بعلم الكلام الديناميكي . وهذه الـ « I » والـ « Thou » هما المفتـاح للصورة الشخصية الغوطية . أما الصورة الهيلينية فهي نموذج لموقف ، وهي ليست باعتراف

بالنسبة الى كل من مبدعها و'مشاهدها . لكن صورتنـــا ترسم شيئاً مـــا Sui Generis ، شيئاً ما يحدث مرة واحدة ولا يتكرر أبداً حدوثه، انــه تاريخ حياة عبر عنه بلحظة ، انه مركز للعالم وكل شيء ما عداه هو العـالم المحيط به ، انه تماماً كالموضوع الغرامتيكي « I » الذي يصبح مركزاً للقوة في الجملة الفاوستية . لقد سبق لنا ان اظهرنا كيف ان أصل الامتداد هو في الاتجاه الحي والزمان والمصير . أما في الكائن المكمل لـكل ما حول الجسم العاري فان خبرة العمق قد جرى استئصالها ، لكن « منظر » الصورة تقود هذه الخبرة الى لانهائية « سوبر » حسية Supersensuous لذلك فان الفـــن العتيق هو فن القريب المحسوس والمعدوم الزمان ، فهـــو يفضل نوازع برهة قصيرة لا بل أقصد برهة تفصل بين حركتين ، يفضل اللحظة الأخيرة الـتي تفصل بين الرياضي « مايرون » وبين قذفه للقرص ، أو اللحظة الأولى التي اعقبت هبوط « نايك » « بيونيوس » من الهواء وذلك عندما انتهى تأرجح الجسد ولم تنسدل عليه عبـــاءته السيالة بعد . ان المواقف معدومة الديمومة والاتجاه وغير مرتبـــطة بالمستقبل وبالماضي سواء بسواء . ان جملة Veni , Vidi , Vici (جئت فرأيت فانتصرت) هي بدورها موقف آخر ، لكن في جمـــلة أنا جئت ، أنا رأيت ، أنا انتصرت ، I Came . I Saw I-Conquered صيرورة في كل مقطع من مقـاطع الجملة .ان خبرة العمق هي صيرورة وهي تؤثر في المصير ، وهي ترمز الى الزمـــان وتستدعي الفــراغ ، وهي فورية في كونيتها وفي تاريخيتها . رد على ذلك ان الاتجاه الحي يزحف الى الافق كما يزحف الى المستقبل . « فالمدونا » في مدخـــل كنيسة القديسة « حنة » في نوتردام تحلم بهذا المستقبل منذ وقت مبـــكر يعود ١٢٣٠ ، وكذلك مادونا « كولون » ما بعدها ، مادونا « ذات زهرة اللوبياء » ، التي نحتها الاستاذ وليم .

وقبل ان ينحت ميكالنجلو تمثال موسى بزمن طويـــل ، كان موسى كلاوس سلوتر في شارتر — ديجون يتأمل في المصير ، وحتى كاهنات (Sibyls)

في كنيسة « سستين » قد توقع قدومهن جيوفاني بيسانو في سانت اندريا في « بستويا » (١٣٠٠) . وأخيراً هناك المشخصات القائمة على القبور الغوطية، وهذه تظهر كيف يرتاحون عقب رحلة مصير طويلة ، وكيف يتباينون تماماً والقبر المعدوم الزمان والمرح والذي تعرضه شواهد المقابر الاتيكية . ان التصوير الغربي هو تصوير لانهائية له بكل ما لهذه الكلمة من معنى . وذلك لانه يبدأ بالاستيقاظ من الحجر منذ قرابة عام ١٢٠٠ ولقد أمسى موسيقي بكامله في القرن السابع عشر . وهو لا يأخذ شخصه على انه مجرد مركز للعالم كطبيعة والذي بوصفه ظاهرة يتلقى شكلاً ومغزى من كينونته ، بل انما يأخذه على انه مركز للعالم كتاريخ ولا شيء آخر غير هذا . أما التمثال الكلاسيكي فهو قطعة من « الطبيعة » الحاضرة فقط لا غير ، زد على ذلك ان الشعر الكلاسيكي هو تمثالية (Statuary) منظومة. ومن هنا ينبع شعورنا الذي يتهم اليونان بالولاء غير المتحفظ للطبيعة ، ونحن لا نستطيع أبداً ان نتخلص من هذه الفكرة القائلة بان الاسلوب الغوطي إذا ما قورن بالاسلوب الاغريقي فانما هو اسلوب « غير طبيعي » . وهو بداهة وطبعاً كما قلت ، وذلك لانه أسلوب أكثر من الطبيعة . ونحن فقط ننفر ونشمئز دون ما سبب من ان ندرك ان ما اكتشفه شعورنا في الاسلوب الاغريقي انما هو النقص والقصور . فلغة الشكل الغربية هي أوفر ثراء (فالتصوير الشخصي ينتمي الى الطبيعة والتاريخ) . فقبر من تلك القبور التي شيدها « اولئك الهولانديون العظام في سانت دنيس ابتداء من عام ١٢٦٠ ، أو صورة شخصية صورها هولباين او تيتسيان او رمبراندت او غويا ،هي سيرة شخصية (biography) وصورة ذاتية هي اعتراف تاريخي . فاذا ما اقدم احدهم على الاعتراف فلا يعني هذا التصريح بعمل أتاه ، بل انما يعني بعرض التاريخ الباطني لما أتاه من عمل على القاضي . فالعمل صريح وجذوره هي السر الشخصي . وعندما يعارض البروتستنتي او المفكر الحر الاعتراف السري ، فانما لا يخطر لهذا أبداً على بال انه يرفض فقط مجرد الشكل الخارجي للفكرة وليست الفكرة نفسها . فهو يأبى ان يعترف للكاهن ،لكنه يعترف أمام نفسه ، أو لصديق

و للجميع وبصيغ متعددة متنوعة . فكامل شعر الشمال هو اعتراف واحدا صريح وكذلك ايضـــاً هي صور رمبراندت وموسيقى بتهوفن ، فما قاله رفائيل وكالديرون وهايدن للكهنة قاله رمبراندت وبتهوفن بلغة انجازاتها . اما ذاك الذي يرغم على الصمت وذلك لان عظمة الشكل الذي يستطيع ان يستوعبه ، حتى الاشياء النهائية قد منع عنه ، فان مثل هذا يندرج في باب فنانين كهلدرلين . ان الرجل الغربي يعيش داخـــل وعي صيرورته وعيناه مركزتان بصورة دائمة على الماضي والمستقبل . أما الاغريقي فيعيش في البرهة التي هو فيها ، ويعيش حياة لا تاريخيـــة وجسدية . فليس هنـــاك من اغريقي واحد كان بامكانه ان يفقد ذاته . فكما ان ظاهرة التمثال العاري هي نسخة لا تاريخية وطبق الاصل عن الانسان ، كذلك فان الصورة الذاتية الغربيةهي معادلة تماماً لسيرتي « لفرتير او تاسو » ، وهذان على حد سواء غريبان عن الفن الكلاسيكي غرابة مطلقة . فليس هناك من فن لا شخصي كالفن اليوناني ، فمثلاً ان يقوم سكوباس أو بوليكلتوس بتصوير نفسه فهـــذا امر لا يقبله عقل .

ونحن إذا ما تطلعنا الى انجازات فيدياس او بولكيلتوس ، أو انجازات اي استاذ جاء ما بعـــد الحروب الفارسية ، الا نرى في تقوس الحاجب او الجبين ، الا نرى في الشفتين في تركيب الانف في العينين العمياوين ، تعبيراً عن حيوية كاملة في لا شخصيتها ، حيوية مماثلة لحيوية النبـــات ، حيوية لا نفس لها ؟ او ليس يحق لنا ايضاً أن نسأل عما إذا كانت هذه لغة شكل تلمح ولو تلميحاً الى خبرة باطنية ؟

لقد كرس ميكالنجلو نفسه بكل انفعال لدراسة عـــلم التشريح ، لكل الجسد الظاهري الذي نحته هو دائمـــاً تعبير عن حيوية كل العظام ووترات العضلات والاعضاء في الداخل ، ودون اي قصد متعمد نرى الحي يخرج من تحت الجلد في الظاهرة . فما استدعاه ميكالنجلو الى الحياة هو سيماء وليس نظام عضلات ، ولكن هذا يعني فوراً ان المصير الشخصي وليس الجسد المادي قد

اصبح نقطة الانطلاق للشعور بالشكل . ففي ذراع احد عبيده (عبيد موسى لميكالنجلو) من السيكولوجيا (واقل من الطبيعة) اكثر بكثير مما في كامل رأس تمثال هرمز لبراكستيلس . ومن جهة اخرى فان تمثال دسكوبوليس لمايرون يترجم الشكل الخارجي كما هو تماماً ودون اي ارتباط باي نوع من الاعضاء الباطنية ، ناهيك باي « نفس » . وليس على المرء إلا ان يأخذ افضل انجازات هذه المرحلة ويقارنها بالتماثيل المصرية القديمة ، مثلا تماثيل قرية الشيخ او تمثال الملك فيوبس (بيي) ، او ثانيه بتمثال داود لدونا تللو ، وعندئـذ سيدرك فوراً ماذا يعني الاعتراف بالجسد المجرد اعتماداً على حدوده المادية . فكل شيء في الرأس (رأس التمثال – المترجم) يمكن له ان يسمح لشيء ما أليف ودود ار روحاني بان يصبح ظاهرياً تجنبه الاغريقي بأشد حذر (ومن المدهش هذا الـ – « مايرون » نفسه) .

وحالما تصفعنا هذه الخاصة ، تبدأ افضل الرؤوس (رؤوس التماثيل) التي نحتت في العصر العظيم بأن تفقد لذتها عاجلا ام آجـلا . ونحن إذا ما نظرنا إليها وفق مرئي شعورنا بالعالم ، فاننا نجد هذه الرؤوس غبية بليدة تفتقر الى عنصر السيرة الشخصية ومجردة من المصير .

ولم يكن اعتراض ذاك العصر ذاك الاعتراض الشديد على الصور المكرسة المنذورة ناجماً عن غرض او هوى . فتماثيل المنتصرين الاولمبيين تحتل موقفـاً محارباً . وهذه التماثيل انحداراً حتى ليسبوس لا يوجد لاي منهـا رأس ذو خلق ، بل ان رؤوسها جميعاً هي اقنعة . ولذلك ادعوك مرة اخرى للتأمـل بالتمثال بكامله ، .... فيا لها من براعة مكنت الاغريق من تجنب اعطاء أي انطباع عن ان الرأس هو الجزء المفضل من الجسد ! وهذا هو السبب الذي يكمن وراء كون الرؤوس صغيرة الى ذاك الحد وتافهة في « بوزاتها » ومنحوتة نحتاً لا مبالياً . فلقد كانوا دومـاً يشكلون الرأس بوصفه جزءاً من الجسد لا يختلف عن الذراعين او الساقين ، ولم يحاولوا مرة واحدة ان يجعلوا منه البؤرة ، الرمز ، « الأنا » .

وأخيراً فاننا نأتي الى التأمل حتى في النظرة النسائية (ولا أريد ان اقول المخنثة) لكثير من هذه الرؤوس التي طلعت علينا في القرن الخامس ، وابعد من ذلك ، القرن الرابع كنتاج جهد (ولا شك انـه ليس مقصوداً) يرمي الى التخلص نهائياً من الخلق الشخصي . وأظن انه لدينـا من المبررات ما يكفي لنستنتج ان المثل الاعلى للطراز الوجهي لهذا الفن (الذي كان أكيداً ليس فناً للشعب ، كما تظهر فوراً الصورة المنحوتة الطبيعية التي جاءت بعد ذاك العهد) قد بلغه الاغريق بواسطة رفضهم لجميع عناصرالسمة الفردية او التاريخية،وذلك عن طريق تضييقهم المستمر لميدان الرؤيـــة حتى بلوغهم النظرة اليوقليدية المجردة النقية .

أما التصوير الشخصي في العصر الباروكي العظيم ، فهو على العكس تمامـاً من الكلاسيكي، إذ انه يلتمس الى المسافة التاريخية كل وسائل الكونتروبونية التصويرية تلك ، والتي سبق لنا ان ذكرناها بوصفها مصنعاً لمسافتهم الفراغية (الجو المغموس بالبني المرئي ، لمسة الفرشاة الديناميكية ، أنغام اللون والاضواء المرتعشة) وقد نجحوا بمساعدة هذه الوسائل في معالجـــة الجسد بوصفه شيئاً ما لا مادياً في جوهره ، كالغلاف البليغ في فصاحة تعبيره «للأنا» الآمرة للفراغ . (وهذه المعضلة ، تعجز تقنية التصوير على الحائط وهي تقنية يوقليدية ، عن حلها)

فللتصوير الزيتي موضوع واحد وحيد هو النفس . ولنتأمـــل في إداء رمبراندت لليدين وللجبين (مثلاً : في الحفر على المعدن لبرغوماستر سكس أو صورة مهندس في كاسل) ، ولنتأمل ثانية ، حتى ولو كان ما سأورده متأخراً زمناً ، في اليدين والجبين لدى ماريي Marées وليبل ، انها لا شك يدان وجبين روحانية الى درجة تحس معها رؤيا غنائية ، ثم فلنقابلهـــا بيدي « ابولو » وجبينه ، أو بوسايدون في عصر بركليس !

ولقد أحس الفن الغوطي بهذا ايضاً احساساً عميقاً مخلصاً . فهو كان يكسو الجسد ، وليس حباً بالجسد ، بل انمـا رغبة في تطوير لغة شكل من

خلال القماش المزركش ، تتفق ولغة الرأس واليدين في « فوغيه » للحياة . وتتفق ايضاً وعلاقات الاصوات في الكونتروبونتيـــة ، وفي الفن الباروكي ، بتلك الاصوات ابتداء من الـ « Continuo » حتى الاصوات العليا في الجوقة. أما لدى رمبراندت فهناك دائماً عزف مقاطع ذات نغم باص في الزي والنوازع في الرأس .

والفن المصري ، هو كالشخص الغوطي المكسو ، ينكر الاهمية الجوهرية للجسد . فبينما الغوطي يعالج كساء الشخص علاجاً تزيينياً فيدعم بذلـــك تعبيرية الرأس واليدين ، نرى المصري يدفع بفكرة عظمى لم نجد لها منـذ ذلك الحين مثيلاً (على كل حال في النحت) فيحجز الجسد كما يحجز اهراماً أو مسلة ضمن مخطط رياضي ويحصر العنصر الشخصي في الرأس .

كانوا في اثينا يرمون من وراء اكساء التمثال ابراز مفهوم الجسد ، أمـــا الشمال فكان يستهدف من ورائه إخفاء هذا المفهوم ، لذلك فان القماش يصبح في الحالة الاولى جسماً ، بينما يمسي في الحالة الثانية موسيقى . وعن هـــذا التعارض نشبت تلك المعركـــة الصامتة ، التي استمرت في انجازات عصر الانبعاث الرفيعة ، بين المثل العليا المتعمدة وعياً وبين مثيلتها اللحوح بلا وعي للفنان ، وهي معركـــة كسب الاول (التيار المناهض للغوطي) النصر السطحي ، بينما حقق الثاني (وقد اصبح باروكياً) ودون ان يتبدل الانتصار الاساسي .

– ٢ –

باستطاعتنا الآن ان نقرر بكلمات قليلة التعارض بين المثل العليا الابولونية وبين المثل العليا الفاوستية في الانسانية . ان الجريد هو بالنسبة الى الصورة الشخصية كنسبة الجسم الى الفراغ ، والبرهة الى التاريخ وصدر الصورة الى مؤخرتها ، والرقم اليوقليدي الى الرقم التحليلي ، والتناسب الى العلاقـــة .

فالتمثال يضرب جذوره في تربـــة الارض ، امـــا الموسيقى (والصورة الشخصية الغربية هي موسيقى ، انهـــا نفس منسوجة من انغام لون) تغزو وتخترق الفراغ ولا تستقيم امامها حدود او سدود . ان التصوير على الحائط مشدود الى الحـــائط ومَرُوض عليه ، لكن التصوير الزيتي ، « الصورة » ، مشدود الى خيش او لوحـــة او طاولة اخرى ، وهو حر من محدوديـــة المكان . ان لغـــة الشكل الابولوني لا تفصح الا عن الصير بينما ان الفاوستي يفصح فوق كل شيء عن الصيرورة ولهذا السبب كانت صور الطفل ومجموعات العائلة هي اجمل واخلص واصدق ما للفن الغربي من انجازات . وهذا النازع معدوم تماماً في النحت الاتيكي ، وبالرغم من ان النازع اللعوب الى تصوير كيوبيد (او باتو) Putto امسى في ايام الهلنستية نازعاً مرغوباً فيه ، الا انه كيوبيد كان كائناً مختلفاً عن غيره من الكائنـــات ، ولم يكن ابداً كشخص ينمو و « يصير » . فالطفل يربط المـــاضي والمستقبل ، وللطفل في كل فن تمثيل انساني يزعم بان له مغزى رمزي ، يشير الى الديمومـــة وسط التبدل الظاهري ، الى لا نهاية الحياة لكن الحياة الكلاسيكية استهلكت ذاتهـا في اتمام اللحظة . فالفرد فيها يغمض عينيه عن مسافات الزمـــان وهو يدرك في فكره امثاله من الناس الذين شاهدهم حوله، لكنه لا يدرك الاجيال القادمة ، ولذلك لم يوجد فن ابداً تجاهل اكيداً عرض الاطفال الودود كالفن الاغريقي. ولنتأمل في الوفرة الغفيرة من صور الاطفال التي انتجها فننا ابتداء من الغوطي المبكر حتى الروكوكي المتحشرج ! (وفي عصر الانبعـــاث قبل كل شيء) وأوجد ، اذا استطعت ، في الفن الكلاسيكي انحداراً الى الاسكندر انجـــازاً واحد ذا اهمية الذي يتعمد وضع عنصر طفل لا يزال يطل على الوجود امامه الى جانب جسد منجز لرجل او امرأة .

ان الصيرورة اللا متناهية تدرك في الامومة، فالمرأة كأم هي زمان وهي مصير . وتماماً كما ان الفعل الغامض لخبرة العمق يصوغ من الاحساس امتداداً وعالماً، كذلك فمن الأم يصنع من الانسان الجسدي عضواً فرداً في هذا العالم ،

حيث يصبح له ، وفقاً لذلك ، مصير . ان جميع الرموز الى الزمان والمسافة هي ايضاً رموز الى الامومة . فالهم هو شعور جذر المستقبل ، وكل هم هو امومي ، وهو يعبر عن نفسه في فكرتي العائلة والدولة وفي مبدأ الوراثة الذي يكمن وراء تينك الفكرتين . فالهم يمكن إما ان يؤكد او ان ينفي ، والانسان يستطيع ان يعيش مترعاً بالهم او طليقاً منه . وكذلك يمكن للمرء ان ينظر الى الزمان على ضوء الخلود او على ضوء البرهة . ويمكن له ان يختار. دراما الحمل والانجاب او دراما الام المربية وطفلها رمزاً للحياة حيث يجعل هذا الرمز مُدركاً بواسطة جميع وسائل الفن . ولقد اختار الفن الكلاسيكي والفن الهندي الحالة الاولى ، بينما اختارت مصر والغرب الحالة الثانية . فهناك شيء ما من حاضر مجرد لم يُروَ في العضو التناسلي للذكر وفي ظاهرة العمود الدوري وفي التمثال الاتيكي ايضاً . لكن الام المربية تشير الى المستقبل ، وهي المشخص الوحيد التي يفتقدها الفن الكلاسيكي كلياً . فمن المحتمل ان اسلوب فيدياس كان عاجزاً عن ترجمتها . والمرء ليحس بان هذا الشكل يناهض معنى الظاهرة .

ولكن في الفن الديني الغربي يعتبر عرض الأمومة أشرف الاعمال وانبلها. وعندما بدت تباشير الفجر الغوطي بدل تيوتوكوس بزنطه أم الله الى الام دولوروزا . والام تظهر في الاساطير الالمانية (لا شك ابتداء بالعصر الكارولنجي فقط) « كفرجه » Frigga والسيدة « هوللي » . وتبدي الشعور ذاته في تخيلات المينسنجر الجميلة حينما يدعونها « السيدة شمس » والسيدة العالم « السيدة الحب » . ويتخلل كامل « بانوراما » الجنس البشري الغوطي المبكر شيء ما أمومي مهموم صبور ، زد على ذلك أن المسيحية الجرمانية الكاثوليكية (عندما نضجت فبلغت كامل وعيها لذاتها وقامت بزخم واحد فبثت في اسرارها وابدعت اسلوبها الغوطي) لم تضع المخلص المعذب في مركز الصدارة من صورتها للعالم بل انما وضعت فيه الأم المتألمة . وقرابة عام ١٢٥٠ وخلال الملحمة « التماثيلية » العظمى التي شهدتها كاتدرائية

« رايمس » فان المكان الرئيسي في نقطة المركز للسدنة الرئيسية ، قد خصت به المادونا ، بينما كانت كاتدرائيات باريز وأميان لا تزال تنزل المسيح بمثله . وفي مثل هذا الوقت تقريباً بدأت ايضا مدارس التوسكان في « اريزو» و « سنيا » (جويدو دا سينا) يوحون بحب الام الى « ثيوتوكوس » بيزنطة التقليديين . وبعد هذا انطلقت « مادونات » رفائيل لتشق الطريق أمام النموذج الانساني للام المعشوقة في الفن الباروكي (اوفيليا وجريتشن) هذه الأم التي يكشف سرها عن نفسه في الخاتمة المجيدة للجزء الثاني من فاوست وفي أنصهارها ومريم الغوطية المبكرة .

ومقابل هذه النماذج فان خيال الاغريق وعى الإلهات إما كأمازونات (Amazon) كأثينا ، أو خليلات من طبقة ارقى (Hetaerea) كافروديت زد على ذلك أنه كان للطراز الانثوي الذي انتجه جذر الشعور الكلاسيكي طبيعة نباتية ، ولذا فان كلمة (Oùeua) تعبر في هذا المجال كما تعبر في المجالات الأخرى عن معنى ظاهرة مسهب مستوعب . ولنتأمل في قطع الاستاذية الفنية التي انتجها الفن في هذا الميدان ، في الاجسام النسائية الجبارة الثلاثة المنحوتة في الكورنيش الشرقي من البارتنون ، ولنقارن هذه بانبل صورة للام ، بمادونا « سستين » لرفائيل ، اننا لا شك نجد أن كل جسمية قد اختفت من الاخيرة ، فهي جميعاً مسافة وفراغ . ونحن اذا ما قارنا هيلين « الالياذة » بكريمهلد ، الرفيقة الامومية لسيجفريد ، لالفينا أن هيلين امراة عاهرة داعرة ، بينما ان انتيغون وكليتمنيسترا هما أمازونيتان . والا نذهل عندما نرى حتى آشيل تمر صامتة بمأساة الام المتجلية في كليتمنيسترا ؟

أما شخصية « ميديا » فانها ليست سوى الام دولوروزا الفاوستية لكنها مقلوبة رأساً على عقب ، ومأساة « ميديا » ليست مأساة مستقبل او مأساة اطفال بل انما هي مأساتها وعشيقها ، وهي مأساة تمثل الحياة الحاضرة المجردة ، وهذا ما جعل كونها يتهاوى وينهار . ان كريمهلد تنتقم لطفلها الذي لم يولد بعد (وهو هذا المستقبل الذي قتل داخل احشائها) لكن

ميديا تنتقم فقط لسعادة قد مضت .

وعندما بلغ النحت الكلاسيكي في مرحلته المتأخرة زمناً ، تحويل صور الالهة الى صور دنيوية ، ابدع هذا النحت المثل الاعلى « الانتيكي » للمرأة في افروديت الـ (Cnidian) وهذه ليست سوى قطعة جميلة ، وليس فيها أي شيء من خلق أو « أنا » (ego) بل انها هي مجرد قطعة من الطبيعة .

واخيرا وجد براكستيلس في نفسه من الشجاعة ما جعله يعرض إلهة وهي عارية تماماً . وقد قوبلت هذه البدعة بنقد شديد ، وذلك لان معاصري براكستيلس أحسوا بان عمله هذا هو دلالة على انحطاط الشعور الكلاسيكي بالعالم . ومع ان عمل براكستيلس هذا كان يلائم الرمزية الشهوانية الا أنه كان يشكل تعارضاً حاداً ووقار الدين الاقدم . ولكن في الوقت ذاته بدأ ايضاً فن تصوير شخصي يغامر في اظهار نفسه ، وحدث ذلك في وقت واحد واختراع الشكل الذي لم يُنس منذ ذلك الحين « التمثال العاري » واعني بهذا الفن التمثال النصفي (Bust) ولكن لسوء الحظ فان البحث الفني (في هذا المجال كما في غيره) قد اخطأ في اعتبار التمثال النصفي « بدايات » لـ « صورة » الشخصية . ومع أن وجهاً غوطياً يتحدث حقاً عن مصيره ، وحتى لوجه مصري (بالرغم من التخطيط القواعدي الصارم للشخص) ملامح معروفة تدل على شخص فرد (وذلك لان الوجه اذا لم يكن كما ذكرت لا يصلح ليكون مسكنا للنفس الارقى للميت ، « لكاه » Ka) ، الا ان الاغريقيين قد ابتدعوا ذوقاً لعرض نموذجي بالنسبة اليهم ، يشابه تماماً ما تنتجه الكوميديا المعاصرة من اشخاص واوضاع ، والتي باستطاعة المرء أن يطلق عليها أية اسماء يشاء ويرغب . « فالصورة الشخصية » التي ابتدعها الاغريق لا يمكن التعرف على صاحبها من خلال ما لصاحبها من سمات وملامح بل انها فقط من خلال اليافطة المعلقة عليها . وهذه هي العادة المألوفة لدى الاطفال والشعوب البدائية ، وهي عادة ترتبط بسحر الاسم . فالاسم يستخدم لاستيعاب « لاحتجاز » جوهر ما لمن هو مسمى ، ويستهدف ربطه

بوصفه جسماً فيصبح بذلك خاصا بكل مشاهد . فتماثيل قتلة الطغاة ،وتماثيل الملوك « الاوترسكان » في الكابيتول ، والصور الايقونية في الاولمبيا ، يجب أن تكون جميعاً صوراً شخصية من هذا النوع ، أي انها لا تشابه أصحابها ، بل انما هي مجرد مشخصات اطلقت عليهـــا اسماء . ولكن الآن وفي طور اقدم من هذا ، نشأ عـامل اضافي ، هو نازع العصر الى نوع من فن تطبيقي قدر له أن ينتج ايضاً الصمود الكورنثي. اما ما انتجه نحاتو هذا الفن فانما كان يمثل نماذج مرحلة الحياة (...) والتي تخطىء ترجمة طبيعتها ، لكنها هي في الواقع انواع مزاجات سلوك الجمهور وموقفه ، وهكذا طلع علينـــا القائد الرزين الوقور والشاعر التراجيدي و « الـ » ممثل الملتهب العاطفة و « الـ » فيلسوف المتبحر . وهذاهو مفتاحنا الحقيقي لفهم التصوير الشخصي الهيلنستي المشهور الذي يدعمه زعم لامبرر له أبداً يقول بان انتاج هذا التصوير هو تعابير عن حياة روحية عميقة ولكن ليس الأمر بشديد أهمية ما اذا كان الانجاز يحمل اسم شخص ما قـد توفي منذ زمن طويل (فتمثال سوفوكليس قد نحت قرابة عام ٣٤٠) او يحمل اسم رجل حي كبركليس الكريسيلي بـــل ان المهم هو ديمتريوس الالوبوكي قد بدأ في القرن الرابع يؤكـــد على ملامح الفرد في التركيب الخارجي للشخص ، وبدأ لسستراتوس شقيق ليسبّوس ينسخ (كما يقول بلني Pliny) قالباً من ملاط عن وجه موضوعه دون كثير من تحوير لاحق . والآن ، يا لضآلة هذا التصوير الشخصي وفق مفهومنا لما قام به رمبراندت في هذا الميدان ! وهـــذا واقع كان يجب ان يدركه كل واحد منا . فالنفس لا تعرف له مقراً في هذا التصوير . وأمانة النقل والدقة في النسخ في التماثيـــل النصفية الرومانية ُيخطأ فهمها إذ توصف بانها عمق سيمائي . ولكن ممـــا يميز حقـــاً الانجازات الارقى عن انجازات الصناع المهرة وهواة الفن ، هو القصد الكامن وراء هذه الانجازات والذي يتعارض أكيداً والقصد الفني لكل من ماريي ولايبل . فالمهم وذو المغزى في انجاز كهذا لم ُيستخرج بل انما ادخل على الشخص موضوع النحات ادخالاً

ونرى المثل على ما اقول في تمثـــال ديموستين الذي من المحتمل ان يكون قد رأى الفنان الخطيب في حياته . فنحن نشاهد هنا التأكيد ، ان لم أقل المبالغة في التأكيد على خصائص سطح الجسم(صادقة والطبيعة كما كانوا يسمون هذا العمل يومذاك) لكن مزاج الفنان يستغرقه الى درجة نرى في ديموستين الخطيب الجاد الوقور في خلقه ، ثم نعود لنصادف ديموستين هــذا ذا خلق مختلف ومغاير لذاك وذلك في صورايشنس ولسياس الموجودة الآن في نابولي .

هذا هو الصدق والحياة لا شك ، لكنه صدق وحياة هي كما أحس بهـا الفرد الكلاسيكي ، حياة طبق الاصل ولا شخصية . لقد تأملنا في النتائج باعيننا وقد أسأنا فهمها بموجب ذلك .

- ٣ -

اصبح بالامكان في عصر التصوير الزيتي الذي اعقب نهـاية عصر النهضة قياس محتوى الصور الشخصية لاحد الفنانين قياساً دقيقاً . وبالكاد ان نجد استثناءً لهذه القاعدة فجميع الاشكال في الصورة (اكانت هـذه الاشكال مفرداً او مجموعات او جمهرات) يُحس بها بوصفها صوراً شخصية ، اكان الفنان يقصد هذا الأمر ، او لا يقصده ، فصوره جميعاً هي صور غير مادية إذ انه لم يكن للفنان من خيار في هذا الموضوع.وليس هناك من شيء إنشائي اكثر من ان يلاحظ المرء ويراقب كيف يحول حتى الجريد نفسه بين يدي الانسان الفاوستي الحقيقي الى دراسة للصورة الشخصية . ولنأخذ لنا استاذين المانيين مثلا لوكاس كرناخ وتامان ريمنشنيدر Riemenschneider اللذين لم تمسسهما اية نظرية (عكس ديرر الذي جعله نازعه الى الجمالية ، لين العريكة عن دهاء وخبث امام النوازع الغريبة عنه) فاننا نجدهما يرسمان بسذاجة

وفطرية لا مثيل لها . فمن النادر ان رسم هذان الفنانان الجريد ، وإذا ما رسماه فانهما يظهران نفسيهما عاجزين عجزاً كلياً عن التركيز على التعبير عن الحاضر الآني او الجسم المحدد سطحاً . ونحن نشهد ان مغزى الظاهرة الانسانية ولذلك عرض هذا المغزى ايضاً مركزاً تركيزاً كلياً في الرأس ، وهو لهذا مغزى سيمائي اكثر منه تشريحي . والشيء نفسه يمكن لنا ان نقوله عن صورة لوكريتسيا Lucrezia لديرر ، ناهيك بدراساته الايطالية والقصد المعاكس تماماً .

فالجريد الفاوستي هو تناقض في ذاته ، ولذلك فان سمة الرؤوس التي كثيراً ما نشاهدها في عروض هزيلة ، للجريد (منذ عصر النحت الكاتدرائي الفرنسي القديم) وصور الخلق الغامضة الـتي تحتمل معنيين والتي تستثير اشمئزازنا بسبب ما بذل فيها من جهد ومحاولات إرغام « لتطييب » خاطر المثل الاعلى الكلاسيكي ،هي جميعاً ضحايا لم تضح بها النفس بل انما قدمها الفهم المهذب المثقف . فنحن لا نجد في كل التصوير الذي اعقب ليوناردو صورة واحدة هامة وممتازة تستمد مغزاها من الكائن اليوقليدي ،ذي الجسم العاري .ولا شك انه لمجرد سوء ادراك ان نأخذ هنا « روبنز » ونقارن على أي وجه كان ديناميكيته الجموح والمتجلية في أجسامه المنتفخة ، بفن براكستليس وحتى فن سكوباس . فبُعد « روبنز » الشديد عن أجسام سيغنوريللي السكونية يعود بالتأكيد الى شهوانيته الرائعة . فإذا كان هناك من فنان يستطيع حقاً ان يضع حداً نهائياً للصيرورة في جمال الاجسام العارية وان يعالج الازدهار علاجاً تاريخياً (علاجاً غير اغريقي اطلاقاً) وان يعبر عن الفكرة المتدفقة من الباطن ، فان هذا الفنان هو لا شك روبنز . فلتقارن رأس الحصان في كرنيش « البارتنون » بروؤس خيل روبـنز في صورته « معركة الأمازونات » فعندئذ ستحس فوراً بالتعارض المتيافيزيقي بين مفهومي نفس العنصر الظاهري . فالجسم لدى روبنز (واعود هنا لاذكر ثانية بالتعارض المميز بـين الرياضيات الابولونيـة والرياضيـات الفاوستية) ليس حجماً (Magnitude) بل انما هو علاقة . فالمهم هـو ليس نسق ظاهر تركيب

روبنز ٪ بل انما المهم هو امتلاء الحياة الذي يتدفق من هذا التركيب وينطلق هادراً في مجراه من الشباب الى الشيخوخة حيث الدينونة الأخيرة التي تحيل الاجسام الى لهب ، فهذه هي التي تمسك بنازع روبنز وتحبكه في نسيج الفراغ الفعال المرتعش . فمثل هـــذا المركب (Synthesis)هو كلياً مركب غير كلاسيكي . ولكن حتى جنيات البحر (Nymphs) عندما يصورهـا كورو (Corot) تبدو هي أيضاً كأنها تكاد تذوب برقع اللون في الفراغ العاكس اللامتنــــاهي ، ولم يكن قصد الفنان الكلاسيكي كهذا القصد عندما كان يرسم الجريد .

وفي الوقت ذاته فـــان المثل الاعلى للشكل الاغريقي (وحدة الكائن المستقل بذاته والمعبر عنها في النحت) وبين مجرد الاجسام الجميلة التي كان المصورون ابتداءً من جيورجيوني حتى (Boucher) يحكون مهارتهم بها ، فهذه الاجسام مع انها شهوانية حسية لكنهـــا تنبض بالحياة ، وهي نوع من انجاز مألوف تعبر فقط عن شهوانية لعوب (مثلاً زوجة روبنز وهي ترتدي معطفاً من الفرو) وهي في تباينهـــا والمغزى الاخلاقي للجريد الكلاسيكي لا تملك أية قوة رمزية تقريباً . ولهذا فمهما كان تصوير هؤلاء رائعاً ، إلا انهم لم ينجحوا في بلوغ ارفع مستويات التصوير الشخصي او عرض الفــــراغ في المنظر الطبيعي . فالوانهم من بـــني واخضر ومرئيهم يفتقر الى الورع والى المستقبل والمصير . فهم اساتذة فقط في ميدان الشكل الابتدائي ، وعندما تحقق هذا الشكل استنزف فنهم كل اسباب وجوده . وهم الذي يشكلون عضو عنصر الجوهر في تطور تاريخ فن عظيم . ولكن اذا ما ارغم فنان ما بعد هؤلاء على ان يصل الى شكل يحتوي على كامل مغـــزى العالم فعندئذٍ يترتب بالضرورة على مثل هذا الفنان ان يدفع بمعالجة الجسم الجريد الى الكمال وذلك اذا كان عالمه هو العالم الكلاسيكي ، لكن عليه ألا يقوم بهذا العمل أبداً اذا كان عالمه هو عالم شمالنا . فرمبراندات لم يصور أبداً جريداً وفــق مفهومنا هذا لصدر الصورة ، واذا كان ليوناردو اوتيتسيان او فلاسكيز

(ومن الحديثين منزل ، ليبل، ماريي وماني) قد صوروا شيئاً من هذا ، فان صورهم هي من الندرة بمكان ، وحتى هذه الصور فانها ، مثلاً ، اجسام بوصفها مناظر طبيعية .

ولكن لا يقبل احد بان يحكم على اساتذة كسغنوريللي ومانتغنا وبوتيتشلي او حتى فيروتشيو مستوحياً حيثيات حكمه من نوعية صوره . ان تمثـــال الفارس « كان غراندي » هو اقرب بكثير في مغزاه الى الصورة الشخصية من برتلميو كوليوني ، وصور رفائيل الشخصية (وأحسن هـــذه الصور مثلاً صورته للبابا يوليوس الثالث ، وقام رفائيل برسم هـــذه الصور تحت تأثير سبستيان دل بيومبو) يمكن للمرء ان يتجاهلها جميعاً امام انجــازه المبدع . والحق ان الصورة الشخصية بدأت مع ليوناردو وأمست ذات قيمة في الفن . وهناك بين تقنية التصوير على الحائط وبين التصوير الزيتي تعـــارض مراوغ مخاتل . والحق ان صورة « جيوفاني بيلليني » المعروفة باسم « الدوج » هي اول صورة شخصية زيتية عظيمة . وهنا ايضاً يفضح نفسه خلق عصر النهضة كخلق يحتج على الروح الفاوستية الغربية . اما حقبة فلورنسا فان جل ما تُشعر به فهو انها محاولة لاستبدال الصورة الشخصية ذات الاسلوب الغوطي (بوصفها متباينة « والمثل الاعلى » للصورة الشخصيـة في الفن الكلاسيكي المتأخر زمناً والتي كانت مشهورة بواسطة التماثيل النصفية لقيصر) بجريـــد يمثل رمزاً انسانياً . ولذلك فان كامل فن عصر الانبعاث يجب منطقياً ان يكون مفتقراً الى الملامح السيمائية . ومع ذلك بقي التيار الخفي لارادة الفن الفاوستي يهدر لا فقط في البليدات والمدارس في ايطاليا الوسطى ، بل ايضـاً داخل غرائز الاساتذة العظام انفسهم ، وبقي التقليد تقليداً غوطياً لا يقاطع. واكثر من ذلك فان سيمائية الفن الغوطي نصبت نفسها سيداً على الجريدالجنوبي (ايطاليا الجنوبية) بالرغم من غرابة هذا العنصر عنها . فابداعـه (الجريد) لم يكن اجساماً تتحدث الينا بالتعريف السكوني لسطوحهـا المحددة . فما نراه فيها هو منظر ابكم ينتشر من الوجه ليشمل كل اجزاء الجسد، وتستطيع العين

البصيرة ان تكشف في عراء توسكانا ذاته هوية عميقة للقماش الغوطي المزركش فكلاهما غلافان وليسا بمحذودية . اما الاجسام العارية المتكئة في كنيسة مديتشي والتي نحتها ميكالنجلو فهي جميعاً محيا نفس ولسانها . وفوق كل ذلك فان كل رأس قد صور او نحت فانما اصبح بذاتـه صورة شخصية ، حتى ولو كانت هذه الرؤوس رؤوساً للالهة والقديسين . فكل التصوير الشخصي الذي قام به روسالينو ، دونالكو ، بنيدتو دي مايانو ، مينودافيسولي ، هو قريب من روح فانديك وممنلك والاساتذة الرئيسيين الاوائل ، وكثيراً من الاحيـان يصعب التمييز بين انجازات هؤلاء واولئك .

ليس هناك ولا يمكن ان يكون هناك ، وهذا مـا اقرره ، أي تصوير شخصي اصيل لعصر الانبعاث ، وأعني بهذا عاطفة فنية يمكن ان تفرق بين بلاط بلازو ستروبزي من بلاط لوجيا داي لانزي ، وبين بلاط بيروجينو من كيابي ، وتطبـع ذاتها على ترجمة المحيا . لقد كان بامكانهم في ميدان الهندسة المعمارية وهذه ابولونية الروح ، أن ينجزوا شيئاً ما مناهضاً للغوطية ، أما في التصوير الشخصي فلا . فهذا كان رمزاً محصوراً بالروح الفاوستية . ولقد رفض ميكالنجلو القيام بهـذا الواجب « التصوير الشخصي » وكرس نفسه بانفعال كما هو مألوف فيه ، لمتابعة المثل الاعلى التشكيلي ، ولا شك أنه كان سيعتبر اشغال نفسه بالتصوير الشخصي بمثابة تنازل عن عرشه . ان تمثـاله النصفي لبروتس فيه من قلة الصورة الشخصية ما في تمثاله النصفي لمديتشي ، بينما ان صورة بورتيتشللي لمديتشي هي واضحة في غوطيتها من قمة رأسـها حتى اخمص قدمها . ان رؤوس ميكالنجلو هي اشعارات(Allegories) في الفن الباروكي الذي كان تتبدى تباشير فجره آنذاك،وتشابهها حتى والفن الهلنستي هو شبه سطحي فقط . ونحن مهما اعجبنا بالتمثال النصفي الذي نحته دونا تللو لأزانو (وهذا التمثال قد يكون اعظم انجـازات ذاك العصر وتلك الدائرة) فان قيمته تكاد تتلاشى اذا ما وضع جنبـاً الى جنب والصور الشخصية التي رسمها فنانو البندقية .

ويجدر بنا هنا أن نشير الى أن هـــذا التغلب ، او على الاقل الرغبة في تغلب الجريد الكلاسيكي على الصورة الشخصية الغوطية (وهو أمر بمثابـــة تغلب الشكل اللا تاريخي على الشكل التاريخي ذي السيرة الشخصيـــة) تظهر في وقت واحد ، وترتبط في انحطاط المقدرة على الاختبار الذاتي والاعتراف الفني وذلك وفق المفهوم الغوطي . ففرد عصر الانبعاث لم يكن يعرف حقاً ما يعنيه التطور الروحي . ولقد تدبر أمره ليعيش كلياً خارج العالم ، وهذا كان من وراء الحظ السعيد والنجاح العظيم Quattrocento [1] (٤٠٠ عام) !. فليس هناك بين (Vita Nuova) (الحياة الجديدة) لدانتي وبين سوناتات ميكالنجلو أي اعتراف شعري أو صورة ذاتية من طراز رفيع .. ففردعصر النهضة الفنان والانسان هو فريد في نوعه من ابنـــاء الجنس البشري الغربي ، وذلك لأن كلمة « التوحد » لم تكن تعني له شيئاً . فلقد اتمت حياته مجراهـــا على ضوء وجودها اللطيف المتأدب . وكانت أحاسيسه وانطباعاته جميعـــاً أحاسيس شعبية وانطباعات جماهيرية ، فلم يكن لديه من شيء يخفيـــه أو يتحفظ فيه ، بينما كان معاصروه من الهولانديين على العكس منه تماماً إذ انهم كانوا يسيرون في ظلال انجازاتهم . ولهذا فهل يجوز لنا أن نضيف فنقول بانه نتيجة لما ذكرت اختفت ايضاً من عصر الانبعاث الرموز الأخرى كالمسافـــة التاريخية والديمومة والهم والأهمية والدولة وذلك طيلة المدة الفاصلة بين دانتي وميكالنجلو ؟ ففي فلورنسا الهوائية القلب ، حيث عومل جميع رجالها العظام معاملة وحشية ، والذين يبدو عجزهم عن الابداع السياسي الى جانب اشكال الدول الغربية الأخرى شاذاً غريباً ، وبصورة عامة اكثر ، كان كلما استأسدت الروح المناهضة للغوطية (أي الروح المناهضة للمصير) وتنمرت

---

(١) سبق لنا أن شرحنا معناه في حاشية سابقة .

في ميادين الفن والحياة العامة ، كانت تفسح الدولة المجال أمـــام الدناءات الهيلينية الحقة ، دناءات آل مديتشي وخسة آل سفورزا ونذالات آل بورجيا وآل مالاتست ونفايات الجمهوريات . أما المدينة الوحيدة التي لم يكن فيهـــا للنحت موطىء قدم ، حيث كانت الموسيقى الجنوبية تشعر فيها بواضعهـا ، وحيث صافح الفن الغوطي الباروكي في شخص جيوفاني بيلليني ، وحيث بقي عصر الانبعاث مسألة هواية عرضية لفنون جميلة ، وحيث كان فيها للتصوير الشخصي قيمة ووزن ، وبذلك أصبح لها دبلوماسية ذكية أدبية وإرادة للديمومة السياسية ، أقول إن هذه المدينة الوحيدة هي مدينة البندقية .

— ٤ —

وُلد عصر الانبعاث من احشاء التحدي ، ولذلك افتقر الى العمق والسعة والامتداد والثقة بالغريزة المبدعة . والحق ان هذا العصر كان الحقبة التاريخية الواحدة والوحيدة التي كانت تلح على النظرية أكثر بكثير من الانجاز ، وهي في تعارضها الحاد والغوطي والباروكي ، المرحلة الوحيدة ايضاً التي كانت فيها المقاصد المكونة نظرياً تتقدم على (واحياناً تتجاوز بمـا فيه الكفاية) المقدرة على الانجاز . ولكن الحقيقة ، حقيقة ارغـام الفنون الافرادية على الصيرورة توابع تدور في فلك النحت الكلاسيكي لا تستطيع في نهاية المطاف ان تبدل من جوهر هذه الفنون ، وهي لا تستطيع الا ان تفقرها مما في مخزونها من امكانات باطنية . فهـــذا العصر لم يكن بالنسبة الى طبيعتي الوسيلة والحجم بالعصر البالغ العظمة ، ومع انه كان نظراً لصراحته وبساطته المطلقتين عصراً جذاباً ، الا اننا نفتقد فيه نتيجة لهذا ذلك الصراع الغوطي والمشاكل الجبارة غير المحكمة التي تمتاز بها المدارس الريتشية والفلمنكية . فسهولة عصر الانبعاث المغرية المضللة ونقـاؤه يرتكزان الى حد كبير جـــداً على المراوغة وحسن التخلص، المراوغة من إحجام (إحجامات) اعمق بمساندة قاعدة حسنة الظاهر

وبسيطة . ولا شك ان اوضاعاً كهذه كانت ستكون اوضاعاً مميتة بالنسبة الى رجال يمتلكون باطنية كباطنية مملنك ، او قوة كقوة غرنيفالد في عالم الشكل التوسكاني . فمثل هؤلاء الرجال كانوا لا شك سيعجزون عن تطوير قوتهم بواسطتها وخلالها ، فمثل هذا التطوير لا يمكن ان يتم الا اذا وجهوا قوتهم ضد مثل هذه الاوضاع . ونحن عندما نرى ، والحق نرى ، ان شكل اساتذة عصر الانبعاث خال من الضعف نميل الى المبالغة في تقدير انسانيتهم . ففي الفنين من غوطي وباروكي كان الفنان العظيم كلية ينجز فنه ويعمقه ويستكمل لغته ، بينما كان فنان عصر الانبعاث يكتفي بتدمير فنه فقط .

وهذه كانت الحال بالنسبة الى ليوناردو ورفائيل وميكالنجلو، هؤلاءالرجال العظماء الثلاثة فقط الذين عرفتهم ايطاليا عقب دانتي . أوليس غريباً انه كان من المتوجب ان يوجد بين اساتذة الفن الغوطي (هؤلاء الذين لم يكونوا سوى عمال صامتين في ميدان فنهم ، ومع هذا حققوا اسمى العظمة التي كان يمكن تحقيقها داخل اطار تقليده وميدانه) وبين اساتذة البندقية وهولانديي عام ١٦٠٠ (والذين كانوا بدورهم عمالاً) هؤلاء الرجال الثلاثة الذين لم يكونوا نحاتين ، او مصورين ، بل مفكرين ، ومفكرين لم يشغلوا بالضرورة انفسهم فقط بجميع وسائل التعبير الفني الموجودة ، بل انما اشغلوا انفسهم بألف شيء آخر الى جانب تلك ، ولم يعرفوا ابداً دعة او راحة او قناعة بمسعاهم الى الوصول للجوهر الحقيقي لكينونتهم وهدفها ؟ الا تعني هذه الحقيقة ان هؤلاء الفنانين الثلاثة لم يستطيعوا في عصر الانبعاث ان يجدوا ذواتهم ؟ فلقد جاهد كل واحد من هؤلاء العمالقة الثلاثة كل منهم وفق طريقته وخياله الخاصتين كي يصبح «كلاسيكياً» حسب المفهوم المديتشي ، ومع ذلك فانهم كانوا هم انفسهم الذين دمروا الحلم بطريقة او اخرى ، (رفائيل فيما يتعلق بالخط وليوناردو بالسطح ، وميكالنجلو بالجسم). ففيهم يتضح جلياً ان النفس المضللة تجد طريق عودتها الى نقطة انطلاقها الفاوستية . اما ما كانوا يقصدونه فانما كان يتمثل في محاولتهم لاستبدال العلاقة بالتناسب واثر الضوء والهواء بالرسم والفراغ

المجرد بالجسم اليوقليدي . غير انه لم يستطع هؤلاء او غيرهم من معاصريهم ان يلتجوا نحتاً يوقليدياً سكونياً ، لأن مثل هذا النحت كان ممكناً ولمرة واحدة وحيدة فقط في اثينا . فالانسان يحس في جميع اعمالهم بموسيقى سرية ويشعر في كل اشكالهم بنوعية الحركة ، ويلمس نوازعهم الى المسافات والاعماق . فهم لم يكونوا يتجهون نحو فيدياس بل انما نحو بالسترينا : ولم يصبحوا فيا بعد جزءاً من الآثار الرومانية،بل انما امسوا جزءاً من الموسيقىالكاتدرائية الهادئة فلقد اذاب رفائيل التصوير الفلورنسي على الحائط، وميكالنجلو التمثال ، وكان ليوناردو قد بدأ يحلم برمبراندت وباخ . وكانت كلما ازدادت جهودهم إحساساً بضمائرهم لتحقيق فِكـَر العصر تزود هذه الجهود في لا حسيتها .

ان النهجين الغوطي والباروكي هما شيئان كائنان ، بيـنما ان نهج عصر الانبعاث هو مجرد مثل أعلى ، لا يمكن ادراكه.ككل المثل العليا الاخرى ، يطفو على سطح إرادة العصر . فجيوتو هو غوطي في نهجه ، اما تيتسيان ، فهو فنان باروكي ، ولقد رغب ميكالنجلو في ان يصبح فنان عصر الانبعاث لكنه فشل في تحقيق رغبته هذه ، اذ ان كل ما هنالك لديه من مطامح ، غلبت الروح التصويرية في تحقيق رغبته فيه . فلقد غلبت الروح التصويرية كل ما كان لديه من تشكيل وما كان لهذا التشكيل من طموح ، وكانت هذه الروح التصويرية تضمر ايضاً المرئي الشمالي للفراغ . وحتى انه كان يحس في عهد مبكر يعود الى عام ١٥٢٠ على ان التناسب الجميل والقـاعدة المجردة هما شيئان متخشبان متكلفان . فالكورنيش الذي يصفه ميكالنجلو لواجهة ، سانغاللو النقية في « كلاسيكيتها » كان لا شك تشويهاً من وجهة نظر عصر الانبعاث ، لكن ميكالنجلو والكثيرين غيره كانوا يحسون بان هذا الكرنيش هو ارفع بكثير من انجازات اليونان والرومان .

وكما ان بترارك كان أول فلورنسي كرس نفسه تكريساً منفعـلا لعصر « الانتيك » ، كذلك فان ميكالنجلو قد قدر له ان يكون آخرهم ، لكن هذا التكريس لم يكن تكريساً كليـاً ، فالمسيحية الفرنسيسكانية ، مسيحية

فرا انجيليكو ، بما لهذه من رقة مراوغة اريبة وورع هادىء انعكاسي ، (واللتين تدين لهما ثقافة الجنوب في عصر الانبعاث بأكثر مما يقال او يفترض) كانت قد بلغت آنذاك نهايتها . فالروح الجليله للحركة المنـــاهضة للاصلاح كانت تعيش رزينة رائعة منعشة ثقيـــلة الوزن في شخص ميكالنجلو . ونحن نشهد في هذه المرحلة شيئاً ما من انتاج عصر النهضة الذي كان يعتبر آنذاك « كلاسيكياً » ، لكنه لم يكن في الواقع سوى رداء نبيـــل متعمد يغطي الاحساس المسيحي الالماني بالعالم نفسه به ، وكما سبق لنا ان ذكرنا فيما تقدم فان مركب القنطرة المستديرة والعمود ، الاثير لدى النازع الفلورنسي كان ذا أصل سوري ، ولكن فلنقارن العمود الكورنثي الكاذب (Pseudo) والعائد الى القرن الخامس عشر ، باعمدة أثر روماني حقيقي ، واذكر حين مقارنتك ان مثل هذه الآثار كانت تعرف فوراً حال مشاهدتها ! ان ميكالنجلو وحده هو الذي لم يكن يتسامح بانصاف الحلول ، فهو كان يريـد النقاء ويستهدفه وكانت قضية الشكل بالنسبة اليه قضية دينية ، ولقد كان يطلب الحصول على كل شيء او لا شيء (وهو الوحيد في هذا النهج) . وهذا هو التفسير الوحيد للصراع المتوحد المرعب لهذا الانسان ، ولا شك انه كان اشد شخصيات فننا شقاءً وتعاسة ، فالاجزاء المعذبة المرعبة غير القنوعة في اشكاله كانت ترهب معاصريه وتخيفهم . وكان النصف الاول من طبيعته يجره الى الكلاسيكية ، وهذا مما أفضى به اخيراً الى النحت ، ونحن نعلم جميعاً بما كان لـ(Laocoon) الذي اكتشف حديثاً من أثر في نفسه . فليس هناك من رجل أخلص الجهد كما اخلصه ميكالنجلو كي يجد بواسطة الازميل طريقة الى عالم مدفون . فكل شيء أبدعه كان يرمي الى ابداعه ابداعاً نحتياً ، ونحتيـــاً وفق ما فهمه هو وحده من معنى لهذه الكلمة . فالعالم معروض «في إله الرعاة العظيم — Pan » والعنصر الذي أراد غوتيه ان يعبر عنه عندما ادخل شخصية هيلينا في الجزء الثاني من فاوست ، والعالم الابولوني بأشدما لوجوده من حس جسدي ، هذه كانت هي نوازع جهاده بكل ما له من قوة كي يستولي عليها ويثبتها في كائن

فني ، وذلك عندما كان يقوم بتصوير سقف « سستين » . فكل ذريعة من ذرائع التصوير على الحائط (محيطات الشكل والسطـوح الواسعة والقرب الهائل للاجساد العارية ومادية اللون) قد اجهدت هنـا (سقف سستين) للمرة الاخيرة وعصرت عصراً حتى قشرتها كي تحرر الوثنيـة ، وثنية عصر الانبعاث الارقى التي كانت تقبح بها جوانحه . لكن نفسه الثنائية ، النفس المسيحية الغوطية ، نفس دانتي ونفس موسيقى الامتـدادات العظمى كانت تشد به نحو اتجاه معاكس لذاك في مفهومه ، فمنهاجه للتجمع (Ensemble) هو منهاج واضح الروح في ميتافيزيقيته .

فلقد كان هو صاحب الجهد ، المكرر ثانية فثانية كي يُضَمِّن كلية شخصية الفنان لغة الحجر ، لكن المادية اليوقليدية لم تلاقِ داخل ميكالنجو الا الفشل ، فهو لم يقف منها موقف الاغريقي ، زد على ذلك ان طبيعة التمثال الذي عمل به الازميل ، هي طبيعة تناقض بحد ذاتها الشعور بالعالم الذي يحاول ان يجد شيئاً ما ، لا ان يمتلك شيئاً ما ، بواسطة انجازه الفني .

فلقد كان المرمر بالنسبة الى فيدياس هو المادة الكونية التي تستغيث مطالبة بشكل . وقصة بيجماليون وغالاتيا (Galatea) تعبر عن جوهر كل جوهر ذاك الفن ، بينما ان المرمر كان في نظر ميكالنجلو هو العدو الذي يجب ان يُغلب ويُقهر ، والسجن الذي يتوجب على ميكالنجلو ان يحرر منه فكرتـه كما حرر سيجفريد برونهلدي . وكل انسان يعرف نهج هذا الفنان في عمـله . فهو لم يعالج كتلة المرمر علاجاً بارداً من كل زاوية من زوايا الشكل المقصود ونظرياته ، بل انما هاجم الكتلة المرمرية هجوماً جبهياً انفعالياً فكان ينحت فيه كأنه ينحت في الفراغ ، ويقتطع المادي منها مدماكاً بعد مدماك ويغوص فيها اعمق فأعمق حتى يجعلها تنطق بلغته وتتحدث بلسانه بينما كانت الاعضاء (اعضاء التمثال - المترجم) تنشيء وتطور نفسها ببطؤ من وجه كتلـة المرمر الغشيم . وربما انه لم يسبق لأحد ان عبر بتعبير اوضح من هـذا عن رعب العالم في حضرة الصير - الموت - وعن الارادة العازمـة على التغلب

عليه واسره داخل الشكل المتذبذب . ولا يوجد أي فنان غربي كانت علاقته بالحجر علاقة ود وألفة وفي الوقت ذاته علاقة استاذ ماهر منفعل ، كما كانت علاقة ميكالنجلو به . فالحجر كان رمزه الى الموت . وفي الحجر يُقيم المبدأ المعادي الذي كانت طبيعة ميكالفجلو الشيطانية تجاهد دائماً للتغلب عليه ، ولا فرق في هذا أكان ميكالنجلو يقوم بنحت التماثيل أو بناء العمارات من الحجر . ولقد كان هو النحات الواحد من عصره الذي اوقف كل مجهوداته على المرمر . فقالب البرونز يسمح للمثال ان يستنجد بنوازع تصويرية ويستخدمها ولهذا فان البرونز كان يلقى حظوة عند فناني عصر الانبعاث الآخرين وعند الاغريق الارهف حساً ، لكن العملاق (ميكالنجلو) بقي مترفعاً عن البرونز .

كانت الوقفة (البوز) البرهية الجسمية هي ما أبدعه النحات الكلاسيكي، لكن هذا الفنان الفاوستي كان عاجزاً عن اصطناع مثل هذه الوقفة لتماثيله ، فهنا تماماً كما في قضية الحب ، فان الرجل الفاوستي لا يكتشف في الأصل العمل الناجم عن اتحاد رجل وإمرأة ، بل انما يكتشف حب دانتي العظيم ، ويكتشف ما وراء هذا الحب الأم المهتمة . فشهوانية ميكالنجلو كشهوانية بتهوفن ايضاً ، هي شهوانية غير كلاسيكية بكل ما يمكن للكلاسيكية أن يكون لها من شهوانية . فهو ينتج جرائد (جمع جريد) ويقدمها قرباناً للمثل الاعلى الهيليني) لكن النفس داخل هذه الجرائد هي التي تسيطر وتنكر الشكل المنظور . فمكالنجلو يستهدف ويريد اللانهاية ، كما كان يستهدف الاغريقي التناسب ويطلب القاعدة ، وهو يعانق الماضي والمستقبل ، كما كان الاغريقي يعانق الحاضر . وكانت العين الكلاسيكية تمتص الشكل التشكيلي إلى داخلها ، بينما كان ميكالنجلو يبصر بالعين الروحية ويخترق لغة صدر الصورة للحسية الفورية ، ولذلك حتم عليه في المدى الطويل أن يدمر اوضاع هذا الفن وظروفه . فلقد أمسى المرمر اتفه من تافه بالنسبة الى إرادته للشكل ، لذلك توقف عن النحت والتفت الى الهندسة المعمارية . وعندما

اكتملت شيخوخته واكتفى بانتاج هتامات فطرية فقط كادونا « روندانيني » (Rondanini) وكان بالكاد يبرز مشخصاته من الكتلة ويصقلها ، آنذاك بدأ ينساب النازع الموسيقى من فنه . وأخيراً لم يستطع ميكالنجلو أن يكبح من جماح حافزه على الشكل الكونتربونتي ، ولما كان غير راضٍ مطلقاً عن الفن الذي افنى عليه حياته ، ومع ذلك كان لا يزال خاضعاً كلياً للارادة التي لا تخمد للتعبير عن ذاته ، لهذا حطم دستور الهندسة المعمارية لعصر الانبعاث وابتدع الدستور الروماني الباروكي عوضاً منه . واستبدل علائق المادة والشكل بالمباراة بين القوة والكتلة ، وجمع الأعمدة في ُحزم ، أو دفع بها في الكوى والمحاريب . وفض طبقات البنايات بانصاف من الأعمدة الضخمة وأعطى الواجهة نوعاً من الجيشان وقوة دافعة . فاذا تحولهعن القياس للنغم ، وخضعت السكونية للديناميكية . وهكذا جندت الموسيقى الفاوستية زعيم كل الفنانين الآخرين ليعمل في خدمتها .

انتهى بميكالنجلو تاريخ النحت الغربي ، وكان كل ما جاء بعده مجرد سوء فهم او شيء ما شبيه بالتذكار. اما خليفته الحقيقي فكان باليسترينا ولننتقل الآن الى الحديث عن ليوناردو الذي كان يتحدث بلغة تختلف عن لغة ميكالنجلو ، بكل ما للمثل الاعلى التوسكاني من روابط قلبية . فهو وحده لم يكن يطمح الى ان يكون نحاتاً او مهندساً معمارياً . والحق انه كان وهماً غريباً ذاك الوهم الذي انتشر في عصر الانبعاث والقائل بانه من الممكن ادراك الشعور الهيليني ومذهبهم في الشكل الخارجي للبناء بواسطة الدراسات التشريحية . ولكن عندما درس ليوناردو التشريح ، فهو لم يدرسه بوصفه تشريحاً لصدر الصورة ، كما كانت حال ميكالنجلو ، اي بوصف طوبوغرافية السطوح تدرس رغبة في التشكيل ، بل انما درسه بوصف هذا العلم (التشريح) سيكولوجياً لتفهم الاسرار الباطنية . فبينما كان ميكالنجلو يحاول ان يدخل غصباً كامل مغزى الوجود الانساني في لغة الجسد الحي ، كانت دراسات ليوناردو تظهر عكس ما يريده ميكالنجلو ويتوخاه. فالسفوماتو (Sfumato)

الأثير جداً لقلبه هو اول دليل على نبذه للحدود الجسدية لصالح الفراغ ولهذا فان السفوماتو هي نقطة الانطلاق للمذهب الانطباعي . فليوناردو يبدأ بالباطن ، بالفراغ الروحي داخلنا ، ولا يبدأ بخط التعريف المقرر ، وعندما ينتهي (اي انه اذا كان ينتهي مطلقاً دون ان ينجز الصورة) يمسي جوهر اللون كأنه مجرد نفثات يزفر فوق التركيب الحقيقي للصورة ، وهذا امر غير جسدي ولا يمكن وصفه. ان صور رفائيل تنتهي الى مستويات ينضد عليها مجموعاته الحسنة الانتظام ، وينفتح على الكل بمؤخرة صورة حسنة التناسب . لكن ليوناردو لا يعرف سوى فراغ واحد ، وهو فراغ واسع وخالد ، ومشخصاته تطفو فيه على ما كانت عليه حالها . فالاول (رفائيل) يضع داخل اطار الصورة مجموعة من الاشياء الافرادية القريبة ، بينما ان الثاني (ليوناردو) يقطع جزءاً من اللانهاية .

لقد اكتشف ليوناردو الدورة الدموية . ولم تكن الروح التي دفعت به الى هذا الاكتشاف بروح عصر الانبعاث ، بل انما الامر على العكس من هذا تماماً، فكامل مجرى افكاره قد نأى به خارج مفاهيم عصره . ولم يكن باستطاعة ميكالنجلو او رفائيل الوصول الى مثل هذا الاكتشاف ، وذلك لان علم تشريحهم التصويري يعالج فقط الشكل والوضع ، ولا يتطلع الى وظيفة الاجزاء، ونقول بلغة رياضية ان معالجاتها التشريحية كانت معالجات ستريومترية تقابلها معالجات ليوناردو التحليلية. أفلم يجد عصر الانبعاث ان دراسة الاجسام تكفيه لاعداد مناظر عظيمة مصورة ، وبذلك يكون قد اخضع الصيرورة لحساب الصير مستنجداً بالموتى ليجعلوا له الـ .Eia (الجسد) A'Rapa الكلاسيكية مألوفة للحيوية الشمالية المبدعة ؟ لكن ليوناردو كان كروبنز وسيغنوريللي ، يتحرى الحياة داخل الجسد لا الجسد نفسه . ولقد جاء اكتشافه للدورة الدموية معاصراً لاكتشاف كريستوفر كولومبس ، وكلا الرجلين متشابهان تشابهاً عميقاً لانها يمثلان انتصار اللانهائي على المحدودية المادية للحاضر المحسوس به . وهل كان بامكان أي اغريقي ان يهتم بقضايا

كقضايا ذينك الاثنين ؟

فلقد كان تحري الاغارقة داخل منظمتهم الخاصة من القلة كتحريم عن منابع النيل ، فمثـــل هذه القضايا هي قضايا تعرض الدستور اليوقليدي لكينونتهم للخطر . ففي مجرد كلمة « اكتشاف » يوجد شيء ما هو صريح في لا كلاسيكيته . فلقد كان الاغريقي يبـذل كل جهد كي لا يُنزع القناع ، الغلاف المادي ، عن أي شيء كوني ، لكن القيام بمثل هذا العمل ، بفض الغلاف المادي هو أهم مميزات حافز الطبيعة الفاوستية . فلقد تمت اكتشافات العالم الجديد والدورة الدموية والكون الكوبرنيكي في وقت واحد تقريباً ، وهذه الاكتشافات في اعماقها تتساوى جميعاً في أهميتها ، زد على ذلك ان اكتشاف ملح البارود (السلاح البعيد المدى) واكتشاف المطبعة (المخطوط البعيد المدى) قد تما في وقت ابكر قليلاً من ذلك الوقت .

لقد كان ليوناردو مكتشفاً من قمة رأسه حتى أخمص قدمه ، وكان الاكتشاف ، في مجمل القول ، كامل طبيعته . فالفرشاة والازميل والمشرط « المُشَرِّح » وقلم الرصاص الحاسب والفرجار للرسم ، جميع هذه الاشياء كانت متساوية في أهميتها لديه . وهي كانت بالنسبة اليه بمثابة مـــا كانت البوصلة البحرية بالنسبة الى كولومبوس . وعندما ينجز رفائيل باللون الرسم الايحازي فهو يؤكد على الظاهرة الجسدية في كل لمسة من لمسات فرشاتـــه ، لكن ليوناردو يكشف في « كروكياته » (Sketches) المرسومة بالطبشور الأحمر وفي مؤخرات صوره عن الاسرار الهوائية في كل خط من خطوطه . ولقد كان ليوناردو أول من ركز فكره على الطيران ايضاً . فان يطير المرء وان يحرر نفسه من الارض وان يضيع ذاته في سعة الكون وامتداده، أليس هذا كله طموحاً فاوستيـــاً من ارفع طراز ؟ أليس هو في الواقع تحققاً لاحلامنا؟ ألم يُلاحظ من قبل كيف ان الاسطورة المسيحية أمست في التصوير الغربي عبوراً للمشخصات وقت هذا النازع ؟ فكل ما هو من مصور يرتفع الى السماء ويسقط في الجحيم ، فالمشخصات الالهية التي تطفو فوق الغيوم ،

والملائكة والقديسون الذين يحومون أحراراً طلقاء ، والتأكيـــد الملحاح على التحرر من ثقل الارض، جميع هذه الامور كلها هي شعارات لطيران النفس ، وخاصة من خصائص المسيحية الفاوستية وبعيدة كل البعد عن المسيحيـــة البزنطية .

- ٥ -

ان التحول من التصوير على الحائط في عصر الانبعاث ، الى التصوير الزيتي لفناني مدينة البندقية هو قضية من قضايا التاريخ الروحي . وعلينا ان ندرك الملامح البالغة في وقتها والسمات البالغة في رقتها كي نتمكن من ان نفطن الى عملية هذا التبدل . فنحن نستطيع ان نبصر بالتبدل في كل صورة تقريبـــاً ابتداءً من فسيفساء « بطرس ومال الجزية » الموجودة في كنيسة برانكتشي، فمؤخرة الصورة المحلّقة التي اعطاها بيرو ديللا فرنشسكا لمشخصات فريدريغو وباتيستا اوف اوربينو ، فصورة بيروجينو «للمسيحوهو يقدم المفاتيح»فطبيعة رضاء التصوير على الحائط بالشكل الاجتياحي الجديد ، بالرغم من ان التطور الفني الذي دفع به رفائيل خلال مجرى عمله على « ستانزا » الفاتيكان هو الامر الوحيد تقريباً الذي يكشف لنا بجلاء ما بعده جلاء عما طرأ من تبدل على الفن . فالتصوير الفلورنسي على الحائط يستهدف الواقعة (Actuality) في الاشياء الإفرادية وينتج مجموعة من اشيـــاء كهذه في تنضيد معماري . بينما ان التصوير الزيتي من جهة اخرى يرى هذه الاشياء ككل بثقـــة متزايدة طرداً بالامتداد ، يرى هذه الاشياء ككل ، ويعالجها بثقـــة متزايدة طرداً بالامتداد بوصفها ممثلة له . (الامتداد ــ المترجم) لقد ابدع الشعور الفاوستي بالعالم التقنية الجديدة التي يحتاج اليها ، لذلك نبذ اسلوب الرسم كما نبذتـــه الهندسة التحليلية منذ ايام اوريسم (Oresme) فلقد حول المرئي المسطري المرتبط بنازع الهندسة المعمارية الى مرئي هوائي نقي يرتبط بتدرجات نغم

لا وزن له او ثقل . ولكن تعارض فن عصر الانبعاث (الماثل في عجزه اما عن فهمه لنوازعه الاعمق وإما عن فشله في تحسين المبدأ المناهض للفن الغوطي) جعل عملية الانتقال عملية غامضة شاقة . فلقد كان كل فنـــان ينساق مع التيار وفق نهجه الخاص ، فكان احدهم يصور بالزيت على الحائط العـــاري وبذلك حكم على انجازاته بالفنـــاء (العشاء الاخير لليوناردو) وكان غيره يصور صوراً كأنها صور حائط (فريسكو) (ميكالنجلو) . وكان بعضهم يغامر والبعض الآخر يخمن او ينفر خجلاً . لقد كانت حالهم كما هي الحال دائماً عندما ينشب الصراع بين اليد والنفس ، بين العين والاداة ، بين الشكل الذي يريده الفنـــان وبين الشكل الذي يريده العصر ، الصراع بين التشكيل وبين الموسيقى . وعلى هذا الضوء نستطيع ان نفهم اخيراً ذلك المجهود الجبار الذي بذله ليوناردو في الرسم الايجازي (Cartoon) المعروف باسم « سجود المجوس » والموجود في اوفيزي . (Uffizi) وهـــذا الرسم هو اعظم القطع الفنية واشدها جرأة في عصر الانبعاث ، ولم يراود حتى الخيـــال اي شيء كهذا الرسم حتى عصر رمبراندت . فليوناردو وهو يتسامى في هـــذا الرسم فوق كل القياسات البصرية وكل شيء يُسمى رسماً او ايجازاً او تأليفاً او موسيقى ينطلق غير هياب او وجل ويندفع في تحديه للفراغ الخـــالد ، فاذا بك ترى كل ما هو جسدي في هذا الرسم يطفو كأنه الكواكب السيارة في نظام كوبرنيكوس او كأنه الانغام في فوغات باخ تتماوج في ابهام الكاتدرائية وعتمتها. ان رسماً ديناميكياً كهذا للفراغ لا يمكن ان يبقى وفق الامكانيات التقنية لذاك العصر سوى جذع تمثال . (Torso)

أما في مادونا سستين التي تعتبر مجموع كل مجموع عصر الانبعاث ، فان رفائيل يجعل ايجاز الرسم يجتذب الى داخله كامل محتوى الانجاز . وهـــذه المادونا تعتبر أعظم وآخر خط في الفن الغربي . فالتقليد يبدو لدى رفائيل قد أجهدته شدة الشعور الباطني حتى نقطة الانهيار تقريباً . (وهذا مما يجعل رفائيل أقل فناني عصر الانبعاث صراحة ووضوحاً) ومع ان رفائيل لم يتعمد

الصراع والمشاكل ، فهو لم يكن يدري بها من قريب او بعيد ، إلا انه انطلق بالفن الى حافة حيث لم يعد بامكان الفن معهــا ان يتهرب او يتملص من الانغماس ، وعاش رفائيل لينجز اقصى الامكانات داخل عالم شكل الفن . ان الرجل العادي الذي يعتقد في رفائيل الصراحة والسذاجة لا يستطيع ان يتحقق مما يستهدفه منهاجه ويعتلج به. فلننظر ثانية ايها القارىء الى «المادونا» المبتذلة . فهل لاحظت كيف ان سحب الفجر الصغيرة تحول ذاتها الى رؤوس طفل وتحيطه بالجسم الرئيسي المحلق ؟ فهذه السحيبات هي جمهرة لم تولد بعد جمهرة من الذين تشد بهم المادونا الى الحياة .

ونحن نلتقي ثانية بمثل هذه السحب الخفيفة والتي تحمل المعنى ذاته وذلك في الخاتمة العجيبة للجزء الثاني من فاوست . وفي هــذا الذي لا يفتن لدى رفائيل ، وفي لا شعبيته الرائعة هذه يتجلى انتصاره الباطني على الشعور بعصر الانبعاث داخله . اننا نفهم بروجينو بلمحة واحدة ، ونعتقد فقط باننا نفهم رفائيل . فخطه بالذات ، وطابع الرسم ذاك الذي يبدو كلاسيكياً الى ذاك الحد ، هو شيء ما يطفو في الفراغ محلقاً متسامياً كبيتهوفن. وفي هذا الميدان فان رفائيل هو دون كل الفنانين وضوحاً ، وهو أقل وضوحــاً حتى من ميكالنجلو الذي يكشف قصده عن نفسه في كل هتامية انجازاته . أما لدى فرا بارتولوميو Fra Bartolommeo ، فان الخط المادي المحــدد لا يزال هو المسيطر سيطرة كلية . فهذا الخط خط كله صدر صورة ، ومغزى الانجاز قد تُرجم بواسطة تعريف الاجسام ترجمة مستوعبة . لكن الخط أمسى عند رفائيل صامتاً مترقباً مقنعاً ينتظر وهو على اشد ما يكون من التوتر الذوبان في اللانهاية ، في الفراغ والموسيقى .

أما ليوناردو فانه كان اثناء ذلك قد تجاوز الحدود ، فصورته « عبادة المجوس » هي موسيقى . وليس من باب الصدفة ، بــل انما هي حاله ذات مغزى عميق كون ليوناردو في هذا الانجاز (عبادة المجوس) كما في إنجازه الآخر « القديس جيروم » لم يتجاوز اللون البني ، مرحــلة « رمبراندت »

اللون البني الجوي للقرن القادم . وبالنسبة الى ليوناردو فانه قد بلـــغ كامل امتلاء ووضوح قصده بواسطة اعماله في تلك الحـــال ، ولو أنه خطا خطوة واحدة اخرى في ميدان اللون لـكان قد دمر النفس فيما ابدعه . (وذلك لان ميدان اللون كان لا يزال خاضعاً للمحدودية الميتافيزيقية لاسلوب التصوير على الحائط) . فالشعور باعمق اعماقه والذي كان من المحـــتم فيما بعد على التصوير الزيتي ان يصبح عربته ، جعل ليوناردو يرهب من اتمام صوره على الحائط وصقلها اللذين (الاتمام والصقل) كانا سيدمران حتى فكرته . فدراساته في حقل هذا النوع من التصوير تظهر كيف ان علاقته بحفر رمبراندت على المعدن كانت علاقة جد وثيقة والحفر على المعدن هو فن (غير معروف في فلورنسا) موطنه موطن الكونتربونتية نفسه . ولقد خصت مدينـــة البندقية فقط ، التي كانت خارجة على التقاليد الفلورنسية ، بان تنجز ماجاهد ليوناردو من اجله هنا ، فتصوغ عالم لون يعني الفراغ لا الاشياء . ولهـــذا السبب ايضاً عزم ليوناردو (عقب محاولات لا تعد ولا تحصى) على ان يترك رأس المسيح في صورة « العشاء الاخير » غير منجز . فرجال عصره لم يكونوا ناضجين حتى يفهموا التصوير الشخصي ، بمـــا لهذه الكلمة من مفهوم لدى رمبراندت ، اي ان يبني الفنان من لمسات الفرشـــاة الديناميكية والاضواء والانغام بناءً رئيسياً لتاريخ نفس. ولكن ليوناردو وحده كان له من العظمة ما يكفيه لأن يختبر هذه المحدودية بوصفهـــا مصيراً ، فالآخرون قد اشغلوا انفسهم بتصوير الرؤوس (وفق الحالات التي عينتها مدارسهم الخاصة) ولكن كان لليوناردو (وهو الاول هنـــا الذي جعل الايدي تتكلم ايضاً وتتحدث بلسان سيمائي) قصد اشـــد اتساعاً في لا نهائيته من مقاصدهم . فلقد كانت نفسه تهوم بعيداً في المستقبل ، بالرغم من ان اجزاء جسده الفانية ، عينه ويده ، قد أضاعتا روح العصر . ولا شك ان ليوناردو كان اوسع الثلاثـــة العظام حرية . فهو كان بعيداً عما كانت طبيعة ميكالنجلو الجبارة تصارع عبثاً ضده . لكنه كان يألف جميع قضايا الكيمياء والتحليل الهندسي والسيكولوجيا (وطبيعة غوتيه الحية كانت ايضاً طبيعة ليوناردو) وتقنية

الاسلحة النارية . وليوناردو كان اعمق من ديرر واشجع من تيتسيان واوسع ادراكاً من اي إنسان عاش في عصره ، وهو كان في جوهره فنان جذوع التماثيل . وكذلك كان ايضاً ميكالنجلو النحات المتأخر زمنا ، لكن وفق مفهوم مغاير لمفهوم ليوناردو ، ولقد بلغ في ايام غوتيه ذاك الذي لم يستطع ان يبلغه مصور « العشاء الأخير » وتجاوزه الناس ايضاً .

كان ميكالنجلو يجاهد لارغام الحياة على ان تدب في عالم شكل ميت ، اما ليوناردو فكان يحس بعالم شكل جديد في المستقبل ، اما غوتيه فلقد تكهن بانه لا يمكن ان تقوم عوالم شكل اكثر . وبين الاول والأخير تقع القرون الناضجة للحضارة الفاوستية .

- ٦ -

يبقى أمامنا ان نعالج الآن الطبائع الأساسية للفن الغربي خلال مرحلة الاكتمال . ويمكن لنا في هذه ان نلاحظ الضرورة العميقة لكل التاريخ ناشطة فعالة . لقد تعلمنا ان نفهم الفن بوصفه ظاهرة اولية ، ونحن لم نعد نتطلع لنبحث عن عمليات مبدأ العلة والمعلول كي يقدم وحدة لقصة التطور . ولقد اقمنا بدلاً من هذا المبدأ فكرة المصير لأحد الفنون ، وقبلنا بالفنون كتراكيب عضوية للحضارة ، تراكيب عضوية تولد وتشيخ وتموت أبداً .

عندما بلغ عصر الانبعاث نهايته (أي آخر اوهامه) بلغت النفس الغربية مرحلة نضوج وعيها لقوتها وامكاناتها الخاصة فلقد اختارت فنونها . ففي المرحلة المتأخرة زمناً أمسى الفن الباروكي ، كالفن الايوني تماماً ، يعرف ما الذي يجب ان تعنيه لغة شكل فنونه ، وتوجب على الفن ان يصبح فلسفة دينية بدلاً من ان يكون ديناً فلسفياً . فتقدم الاساتذة العظام الى الطليعة ليحلوا محل المدارس الغفل من الاسماء ويتبدى أمامنا حين بلوغ الحضارة

ذروتهـــا منظر مجموعة رائعة من الفنون العظمى الحسنة الانتظام والمترابطة كوحدة بواسطة وحدة الرمز الاولي الذي يكمن وراءها جميعاً ، فالمجموعـة الابولونية من الفنون التي تنتظم التصوير على الآنية وعلى الحائط والتضريس والهندسة المعمارية المنتظمة للاعمدة صفوفاً ، والدراما الاتيكية والرقص ، أقول ان هذه المجموعة تركز على التمثال العاري . بينما ان المجموعة الفاوستية تشكل ذاتها حول المثل الاعلى للانهائية الفراغية المجردة ، أما مركز ثقلهـا فهو الموسيقى الاداتية . فمن هذا المركز تشع خيوط رفيعة جميلة لتدخل في جميع لغات الشكل الروحية وتنسج رياضياتنا اللامتناهية في صغرها وفيزيائنا الديناميكية والدعايـــة اليسوعية وقوة شعارنا المشهور « التقدم » والتقنية الالية الحديثة والاقتصاد الاعتمادي (Credit) والدولة السلالية الدبلوماسية، تنسج كل هذه المجموعة الهائلة للتعبير الروحي . فابتداءً بالايقاع البـــاطني للكاتدرائية وانتهاءً « بترستان » و « برسيفال » لفاغنر ينشد الغـزو الفني للفراغ اللامتناهي كامل قواه بدءاً من عام ١٥٥٠ تقريباً . فالتشكيل يموت في روما مع ميكالنجلو ، وذلك في الوقت نفسه الذي يصبح فيه فن قيـاس المسطحات (Planimetry) الذي كان سائداً حتى ذاك الوقت ، أقل فروع رياضياتنا شأنـــاً ، وفي الوقت ذاته ايضاً انتجت البندقية نظريات تزرلينو (Zarlino) للهرموني والـكونتربوينت . (١٥٥٨) والنهـــج العملي « لباسو كنتنيو » (Basso Continuo)(الذي هو بمثابة المرئي والتحليـــل لعالم النغم).

ومع هذا تبدأ أخت الموسيقى ، رياضيات التفاضل والتكامل الشماليـــة بالارتقاء . وهنا ينطلق التصوير الزيتي والموسيقى الاداتية ليدخلا مملكتيها . وكذلك ، ونتيجة لما أوردنا ، نقول بان الفنون الماديـــة واليوقليدية في جوهرها ، فنون الحضارة الكلاسيكية مثلا : التمثال التـــام والتصوير على الحائط الدقيق في مسقطه الافقي ، قـــد استحصلا على الافضلية في الوقت المماثل لذاك أي في عام ٦٠٠ ق . م . وعلاوة على هذا فان التصوير هو أول

ما ينضج في كلتا الحضارتين ، وذلك لان التصوير من كلا النوعين على السطح هو فن أقل طموحاً واسهل منالاً من النحت في كتل صلدة أو التأليف في امتداد لا مادي (الموسيقى – المترجم) . ان الحقبة الممتدة من عام ١٥٥٠ الى ١٦٥٠ تنتمي بكاملها الى التصوير الزيتي . كما ينتمي التصوير على الحائط والاواني الى القرن السادس قبل المسيح . فرمزية الفراغ ورمزية الجسد ، اللتين يُعبر عن الاولى بواسطة المرئي ، وعن الثانية بالتناسب ، فانما يُشار اليها فقط ولا يعرضان فوراً بواسطة الفنون التصويرية . فهذان الفنان اللذان يستطيعان في كل حالة من الحالات ان ينتجا رمزيها الأولين مثلا : امكاناتها في الممتد) بوصف هذين الرمزين أوهاماً وخيالات صورت على سطح، هما فعلا قادران على الاشارة واستحضار المثل الاعلى لكل فيما يختص به ، لكنهما غير قادرين على انجازه ، لذلك فهما يبدوان في درب الحضارة المتأخرة زمناً كسلسلة من الصخور تمتد أمام آخر القمم . فكلما ازداد الاسلوب العظيم اقتراباً من نقطة اكتماله ، يزداد النازع الى اللغة التزيينة عزماً وحسماً في نقاء رمزية متصلبة عنيدة . وتُبسّط فضلا على ذلك مجموعة الفنون العظمى . وحدث قرابة عام ١٦٧٠ ، وذلك تماماً حينما كان نيوتن وليبنتز يكتشفان حسابها للتفاضل ، ان وصل التصوير الزيتي بامكاناته حده الاقصى . فلقد طوى الموت آخر الاساتذة العظام لهذا الفن ، ومن تبقى منهم كان يحتضر ، ففلاسكيز توفي عام ١٦٦٠ وبوسين عام ١٦٦٥ ، وفرانس هالس عام ١٦٦٦، ورمبراندت عام ١٦٦٩ ، وفيرمر عام ١٦٧٥ ، وموريللو ورويسديل وكلود لورين عام ١٦٨٢ ، وما على المرء إلا ان يسمي بعضاً من خلف هؤلاء من ذوي القيمة (فاتو ، هوجارت ، تيبلو)حتى يحس فوراً بانحطاط هذا الفن ، وبنهايته . وحدث في هذا الوقت ايضاً ان همدت ايضاً الاشكال العظمى للموسيقى التصويرية .

فلقد توفي هينريخ شيتس عام ١٦٧٢ ، وكاريسمي (Carrissimi) عام ١٦٧٤ وبورسيل (Purcell) عام ١٦٩٥ ، وكان هؤلاء آخر اساتذة

« الكانتاتا » العظام الذين تلاعبوا في مواضيع الصورة بلون ادائي لانهائي في انواع صوته ، وصوروا صوراً محترمة ثمينة لمناظر طبيعية ومشاهد اسطورية عظيمة . و« بلوللي » (Lully) توقف قلب الاوبرا البطولية الباروكية « لمونتيفردي » عن الخفقان (١٦٨٧) . والشيء نفسه حدث للسوناتا « الكلاسيكية » القديمة للجوقة والارغن والثلاثي الاوتار ، التي كانت جميعاً تمثل تطوراً لمواضيع الصور وفق اسلوب « فوغي » . وبعد هذا أمست الاشكال ، اشكال آخر مراحل النضوج ، أمست الكونشرتو جروسو (Concerto Grosso) السويت ، والسوناتا الثلاثية الجزء للالات الموسيقية المنفردة (Three Part Sonata for Solo) . وحررت الموسيقى نفسها من آثار الجسمية الملازمة للصوت البشري وأصبحت مطلقة . فلم يعد الموضوع صورة بل إنما أصبح وظيفة حُبلى تمارس وجودها في وبواسطة تطورها الخاص نحو اسلوب « الفوغي » الذي يجب فقط اعتباره حسبما مارسه باخ عملية لا تنتهي من عمليات حساب التفاضل والتكامل . ان انتصار الموسيقى المجردة على التصوير الزيتي مسجل في « الالام » (Passions) التي ألفها هينريش في شيخوخته (وهذه القطع الموسيقية هي بمثابة فجر منظور للغة شكل جديد)، ومدون ايضاً سوناتات دال آباكو (Dall Abaco) وكوريللي ، وفي المدائح الدينية (Oratorios) التي ألفها هندل وفي البلوفوني الباروكية لباخ . ومن هنا فصاعداً غدت هذه الموسيقى هي فن الموسيقى الفاوستي ، ويمكننا ان نصف فاتو « Watteau » بانه المصور كوبيرين (Couperin) ، وتبولو (Tepolo) بانه المصور هندل .

وقد حدث التبدل الموفق لهذا في العالم الكلاسيكي عام ٤٦٠ عندما تنازل بوليغنتوس آخر عظماء المصورين على الحائط عن تركة الاسلوب العظيم لبوليكليتوس وللنحت الحر بتمامه . وحتى ذلك الحين (وحتى أيام معاصري بوليغنتوس ، « كايرون » واساتذة كورنيش اوليمبيا) كانت لغة الشكل لفن افقي المسقط (Planar) تسيطر على لغة شكل التمثالية ايضاً ، وذلك

كما ان التصوير الزيتي كان قد طور شكله اكثر فأكثر نحو المثـــل الاعلى « لسلهوطه » اللون مع تطبيق داخلي للرسم ، الى حد كاد أخيراً ينتفي عنده تقريباً الفرق بين التضريس المصور وبين الصورة البطحاء ، كذلك ايضاً فان النحات قد اعتبر الرسم الايحازي الجبهي كما يعرض نفسه على المُشاهد وذلك بوصفه الرمز الحقيقي لنفسية الشعب (Ethos) ، والنموذج الحضاري الذي يريد لمشخصه ان يمثله .

ان مجال كورنيش المعبد يشكل صورة ، واذا ما نظر المرء اليـــه من مسافة مناسبة ، فان هذا الكورنيش يوجد في نفسه الانطباع ذاته تماماً الذي يوجده معاصره المشخص الأحمر المصور على الآنية . وفي جيل بوليكليتوس أفسح التصوير الفخم على الحائط الطريق أمام التصوير على اللوحة ، أمـــام الصورة المناسبة الاصليـــة المصورة « بالتمبيرا » (Tempera) أو الشمع ، وهذا دليل واضح على ان الفن العظيم قد اختار مسكناً له في مكان آخر . أما طموح تصوير ابولودوراس للظل فهو ليس وفق أي مفهوم كان بما ندعوه بالجلاء والقتمة والجو ، بل انما كان محض : (Modelling in the round) وفق مفهوم النحات ، وزيكيس (Zeuxis) فان ارسطوطاليس نفسه يقول بان عمل هذا الفنان يفتقر الى نفسية الشعب ، وبذلك يكون هذا التصوير الكلاسيكي الاجد بما فيه من مهارة وسحر انساني ، نظيراً لتصويرنا في القرن الثامن عشر . فكلا النوعين مفتقران الى العظمة الباطنية ، وكلاهمـــا حاولا بواسطة قوة الطهر والصلاح ان يتحدثا بلغة ذاك الفن الواحد والأخير الذي كان يدافع في كل من الحالين عن التزيين في مفهومه الارقى ، لذلك فان بوليكليتوس وفيدياس يقفان في صف واحد مع باخ وهندل . وكما ان الاساتذة الغربيين قد حرروا الشكل الموسيقي الصارم من المناهج التنفيذية ، كذلك فان الاساتذة الاغارقة قد انقذوا اخيراً التمثال من ارتباطاته بالتضريس .

وبهذا التشكيل المكتمل ، وبهذه الموسيقى الكاملة تبلغ كل حضارة من الحضارتين نهايتها الخاصة بها . فلقد أمست رمزية مجردة ذات صرامـــة

رياضية في حيز الامكان . واصبح بمستطاع بوليكليتوس ان ينتج « قانونه » لتناسبات الجسم البشري، وغدا بمقدار معاصره باخ ان ينشىء « فن الفوغيه » والبيانو ذا الطبع الحسن. Kunstder Fuge and Wohtemperiertes Klavier

وقد نشأ عن هذين الفنين آخر اكتمال لانجاز الشكل المجرد المُشبّع بالمعنى الذي يستطيع ان يقدمه . فلنقارن بين جسم النغم للموسيقى الادائية الفاوستية ، ويدخل في هذا المنهاج ايضاً جسم الاوتار (وعند باخ ايضاً وحدة الأصوات الموسيقية الصادرة عن الآلات الهوائية) وبين أجسام التماثيلية الاتيكية . ولنقارن ايضاً بين معنى كلمة « مشخص » عند هايدن ، وبين معناها عند براكستيلس . فمعناها في الحالة الاولى يشير الى شخص ذي نازع ايقاعي داخل نسيج من الاصوات ، اما في الحالة الثانية فانما يشير الى شخص رياضي (Athlete) ولكن التصور ينشأ في كلتا الحالتين عن الرياضيات ، ويصبح من الواضح ان الهدف الذي قد بُلغ اخيراً انما هو اتحاد بين الروح الفنية والروح الرياضية، وذلك لأن الرياضيات التحليلية كالموسيقى، والهندسة اليوقليدية كالتشكيل، قد بلغا الادراك الكامل لواجباتها والمفهومين النهائيين للغتي رقميها . ومنذ الآن فصاعداً يصبح من المستحيل التفريق بين جمال الرياضيات وبين رياضيات الجمال .

ففراغ النغم غير المتناهي وجسم المرمر او البرونز المكتمل ، هما ترجمتان فوريتان للممتد . وهما ينتميان الى الرقم بوصف الاول علاقة ، والثاني مقياساً ، ففي التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، وفي قوانين التناسب وقوانين المرئي يُشار فقط الى العنصر الرياضي ، لكن هذين الفنين هما رياضيات ، وعلى هذه الذرى يمكن للمرء ان يشاهد كامل الفنين من ابولوني وفاوستي .

وبتواري التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، يتوافد الاساتذة العظام في التشكيل والموسيقى المطلقين على المسرح استاذاً بعد استاذ . فيعقب بوليكليتوس فيدياس وبنيوس Paeonius وألكامينيس وسكوباس وبراكستيلس

وليسبوس . ويجيء بعد باخ وهندل ، غلوك وستاميتز وآل باخ من الشباب ، وهايدن وموزارت وبيتهوفن ، وفي حوزة هؤلاء مستودع من آلات موسيقية عجيبة قد نُسيت الآن ، وتبدع روح الغرب المكتشفة المخترعة عالماً سحرياً كاملاً مؤملة من وراء ذلك في الحصول على الاكثر فالاكثر من الالحان والنغمات لاستخدامها في تنمية إمكانات التعبير الموسيقي الذي تزخر نبراته بفيض من اشكال عظيمة وقورة مزخرفة أنيقة ساخرة ضاحكة باكية منتحبة ، اشكال تركيب منتظم انتظاماً كاملاً ، اشكال لا يفهمها احد الآن . ففي تلك الايام ، في القرن الثامن عشر ، كانت هناك ، وخاصة في المانيا ، حضارة موسيقية واقعية فعالة ، حضارة غمرت كل الحياة بالوانها وانغامها . أما طرازها فكان :

رئيس الجوقة الكنسية Hoffmann's Rappelmeister Kreisler

وماتت مع القرن الثامن عشر ايضاً الهندسة المعمارية التي خنقتها الموسيقى الركوكية خنقاً . ولقد هبت زوابع النقد على آخر نمو رائع مدهش للهندسة المعمارية الغربية لتجلده بسياطها دون شفقة أو رحمة ، ولم يستطع النقد ان يتبين ان أصلها يضرب عميقاً في روح الفوغية ، وان لا تناسبيتها ولا شكليتها ، وان اضمحلالها وعدم استقرارها وبريقها ، وتدميرها للسطح وللنظام المنظور ، هي في كل هذا لا تمثل سوى انتصار الانغام والالحان على الخطوط والجدران ، وظفر الفراغ المجرد على المادة ، وغلبت الصيرورة المطلقة للصير . فهذه الأديرة والقلاع والكنائس بواجهاتها المنسابة وسدفها وقاعاتها « الزنجبيلية الكعك » وسلالمها الرائعة وأروقتها وصالوناتها وغرفها ، لم تعد أبنية ، بل انما أصبحت سوناتات ومنيوتيات (Miuets) واراجيز من حجر ، إنها موسيقى منزلية في معجون المرمر والمرمر والعاج والخشب الجميل ، وهي كانتيلنيات الحلى المعمارية ودَرجها ومحط نغم أغطية الاسوار . فبناء « درسدن تزفنجر » هو أجمل قطعة موسيقية وا كملها في كل الهندسات المعمارية العالمية ، بما فيها من زخرف يشابه نغم كمان قديم ، إنها كالليغرو —

فوجيتفو (Allegro fugitivo) لجوقة صغيرة .

لقد انجبت المانيا الموسيقيين العظام ، ولذلك انجبت ايضاً المهندسين العظام في ذاك القرن . (بوبلمان ، شليتر ، بير ، نيومان ، فيشر ، فون إرلاخ ، دنتسنهوفر) . أما في التصوير الزيتي فانها لم تقم مطلقاً بأي دور ، لكن على العكس من ذلك في الموسيقى ، اذ ان الموسيقى كانت دورها الرئيسي .

- ٧ -

هناك كلمة « الانطباعية » التي بدأت تتداولها السنة النـــاس في عصر مانيت (Manet) فقط ، (وكانت يومذاك تعني اصلاً الازدراء والاستخفاف اللذين تعنيهما كلمتا باروكي وركوكي) ولكن لسرورنا ان هذه الكلمة تلخص الصفة الخاصة للطريقة الفاوستية التي نشأت عن التصوير الزيتي . غير اننـــا عندما ننطق بها بصورة اعتيادية ، فان الفكرة التي تحمل بها هذه الكلمة لا تملك سعة المعنى وعمقه اللذين يجب ان يكونا لها . فنحن نعتبرها كمشتق او ذيل لشيخوخـــة فن ، مع ان هذه الكلمة ترافقه فعلاً منذ ولادتـــه حتى موته . فما هو الذي يشابه « الانطباع » ويحاكيه ؟ انـــه شيء ما نقي في غربيته ، شيء ما مرتبط بالفن الباروكي ، ومرتبط حتى بالاهداف اللا واعية للهندسة المعمارية الغوطية ويتعارض على خط مستقيم ومقاصد عصر الانبعاث المتعمدة . أليست هذه الكلمة تشير الى النازع ، النازع العميق بالضرورة الى وعي يقظ يتوخى الاحساس بالفراغ اللا متناهي بوصفه الواقعة العليـا التامة الكاملة ، وبوصف جميع صور الحس وقائع ثانوية ومشروطة داخل الفراغ ؟ انه نازع يستطيع ان يعرض نفسه من خلال الابداعات الفنيـة لكن له ألفاً من المنافذ الاخرى غير تلك الابداعات . ألا يبدو قـانون « كنت » القائل بان الفراغ هو شكل البداهة للادراك الحسي » كأنه شعار لكل الحركة التي بدأت بليوناردو ؟ ان الانطباعية هي عكس الشعور اليوقليدي بالعالم . وهي

تسعى ان تبتعد الى اقصى ما يمكنها من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول ان تقترب الى ادنى ما يمكنها من الاقتراب الى لغة الموسيقى . فالاثر الذي تحدثه فنياً الاشياء التي تتلقى الضوء وتعكسه لا يحدث نتيجة لان الاشياء موجودة هناك ، بل انما كأن هذه الاشياء « بحد ذاتها » غير موجودة هناك . فالاشياء ليست حتى اجساماً ، بل إنما هي توترات ضوء في الفضاء ، ويتوجب على لمسة الفرشاة ان تلقي بالقناع عن كثافتها (الاشياء) الوهمية المخادعة . اما ما نتلقاه ونترجمه فانما هو الانطباع عن توترات كهذه ، توترات تقوم ضمناً بوصفها وظائف لامتداد متسام . فعين الفنان الباطنية تخترق الجسم وتكسر تعويذة السطوح المحدودةوتضحي بها على مذبح جلالة الفراغ . والفنان مع هذا الانطباع وتحت تأثيره يشعر بنوعية الحركة اللا متناهية داخل العنصر المحسوس الذي هو على تضاد تام والـ (Ataraxia) التمثالية للتصوير على الحائط . لذلك لم يكن ولا يمكن ان يكون هناك انطباعية هيلينية ، واذا كان هناك من فن يجب من حيث المبدأ ، ان يطرح الانطباعية جانباً ، فانما هذا الفن هو النحت الكلاسيكي .

ان الانطباعية هي التعبير المُدرِك للشعور بالعالم ، ولذلك يجب ان ينفذ بوضوح الى كامل سيماء حضارتنا «المتأخرة زمناً» . فهناك رياضيات انطباعية، والتي تتسامى بصراحة وتعمد فوق كل المحدوديات البصرية . وهذه الرياضيات هي تحليل على الشكل الذي تطورت وفقه عقب نيوتن وليبنتز ، واليها تنتمي صور اجسام الرقم الرؤياوية والمجاميع والهندسة المتعددة الابعاد . وهناك ايضاً فيزياء انطباعية والتي ترى بدلاً من الاجسام مناهج نقاط كتلة اي وحدات هي ، كما هو غني عن البيان ، ليست اكثر من علاقات ثابتة بين مُسببات قابلة للتحول والتبدل . وهناك علم اخلاق انطباعي وتراجيدي ومنطق انطباعيان وحتى (في الزندقة) مسيحية انطباعية .

ان الفنان أمصوراً كان او موسيقياً ، فان فنه يتوقف على ابداع صورة لا ينضب لمحتواها معين ، ابداع عالم اصغر يناسب عيني الفرد الفاوستي واذنيه

وذلك بواسطة لمسات او بقع او انغام قليلة ، اي ان يقيد لا نهـــائية الفراغ بتعويذة تتألف من اشارات وعلائم لا جسمية عابرة لشيء موضوعي ما، الذي يرغم مثلاً الواقعة على ان تصبح ظاهرية (Phenomenal) . ان جرأة هذين الفنين المتجليــة في تحريك اللامتحرك هي جرأة لا مثيل لهـــا . فابتداء من انجازات تيتسيان المتأخرة زمناً «فكورو» Corot و «منزل» اخذت المادة ترتعش وتسيل كأنها السائل تحت الضغط الغامض للمسات الفرشاة والالوان والاضواء المتكسرة وملاحقة الموضوع ذاته جعلت الموسيقى الباروكية موسيقى موضوع بدلاً من موسيقى نغمية ، وبدأت تحـد الموضوع وتزوده بكل سحر هرموني مناسب ، وبكل وسيلة من اللون الادائي والايقاع والتمبو، وطورت صورة النغم من قطعة يوم تيتسيان المقلدة الى نسيج اللايت موتيف (Leitemotiv) فاغنر ، واستولت على كامل العالم الجديد للشعور والخبرة . وعندمـــا كانت الموسيقى الالمانية تتكبد السماء ، اخذ هذا الفن ينفذ الى الشعر الغنائي (واعني الشعر الغنائي الالماني ، فهـــذا الامر مستحيل في الشعر الغنائي الفرنسي) ودفعت الى الاوج بسلاسل كاملة من روائع إبداع صغيرة ، ابتـداء بفاوست القديم (Urfaust) لغوتيه وحتى آخر قصائد هلدرلن (وهذه قصائد هي مقاطع تتألف من سطور قليلة لم يسبق لأحد ان لاحظها من قبل ناهيك بانها لم تجمـع حتى الآن ، مع كونها تشتمل مع هذا على عوالم كاملة من الشعور والخبرة) . والموسيقى، الى حد ما، تكرر وتردد دائماً انجازات كوبرنيكوس وكولومبوس ولا تمتلك اية حضارة زينة لها مثل هذا الاثر الانطباعي بالنسبة الى الوسائل التي تستخدمها . فكل نقطة او لمسة من لون ، وكل نغم يـــكاد ألا يُسمع ، يحرر بعضاً من سحر مذهل ويغذي بصورة دائمة الخيال بعناصر جديدة طازجة من مخزون الحيوية المبدعة للفراغ. فنحن نصادف لدى موساتشيو (Masaccio) وبيرو ديللا فرانشسكا اجساماً واقعية قد استحمت في الهواء وثم ليوناردو، أول من يكتشف انتقالات الضوء والعتمة الجوية، والحافات الرفيعة الناعمة والرسوم

الايحازية التي تغوص في العمـــق ، وممالك الضوء والظل التي تشتمل على المشخصات التي لا يمكن التفريق بينها. واخيراً فان المواد بين يدي رمبراندت تذوب الى مجرد انطباعات ملونة ، وتفقد الاشكال بشريتها المعينة فتصبح مجموعات من اللمسات والبقع التي تتحدث كأنها عناصر ايقاع عمقي شجي. ولما كانت المسافة تعالج على هذه الشاكلة ، لذلك أمست تمثل المستقبل ، لان مـا تستولي عليه الانطباعية وتمسك به بواسطة الفرضيات ، هو لحظـة فريدة في نوعها ولا يتكرر ابداً حدوثها ، وهو ليس بمنظر طبيعي في كينونته ، بل انما هو لحظة عابرة من تاريخ هذا المنظر الطبيعي . وتماماً كما هو الحال في الصورة الشخصية التي رسمها رمبراندت ، فاننا نشاهد في مثل هذه الصورة ان ما يُعبر عنه ليس هو تضريس الرأس ، بل إنمـــا هو المحيا الثاني الذي يُعترف به . إنه نظرة المنظر ونفسه ، وكما أن لمسات فرشاة رمبراندت لا تستأسر العين بل النظرة ، ولا الجبين بل الخبرة ، ولا الشفتين بل الشهوانية ، كذلك تماماً فان الصورة الانطباعية بصورة عامة لا تعرض على المشاهد طبيعة صدر الصورة ، بل انما تعرض المحيا الثاني ، نظرة المنظر الطبيعي الكاثوليكي البطولي لكلود لورين : او المنظر الريفي في فصله « لكورو » ، او شواطىء البحر والانهار والقرى لكيوب (Cuyp) وفان غويين (Van Goyen) فاننا نجد دائماً في هذه صورة شخصية وفق المفهوم السيمائي ، ونجد شيئاً ما فريد في حدوثه لم يترقب ، وقد جيء به الى النور لاول وآخر مرة ، وفي هـــذا الحب لخلق المنظر الطبيعي وسيمائه(وهو النازع ذاته الذي لم يكن يقدر الفن الكلاسيكي على التفكير به ولذلك فهو محرم دائماً عليه)يوسع فن التصوير الشخصي العالم بوصفه جزءاً من « الأنا » او بوصفه عالم الذات الذي يصور فيه المصور نفسه ويرى المشاهد فيه ذاته . وذلك لان توسع الطبيعة وصيرورتها مسافة يعكس مصيراً . ففي هذا الفن ، فن المناظر الطبيعية التراجيدية الشيطانية الضاحكة الباكية يوجد شيء ما لا يعرفه إنسان حضارة أخرى من بعيد أو قريب ، ولا يمتلك حتى عضواً ليحس به أو يراه . ان أي انسان يتحدث

في حضرة عالم الشكل هذا عن التصوير الهلليني التخيلي، يجب ان يكون بالضرورة عاجزاً عن التمييز بين تزيين من أعلى مرتبة وبين تقليد لا نفس فيه، وهو بمثابة تقليد القرد لكائن أمامه . ولو أن ليسبوس (كما يخبرنا بليني Pliny بانه قد قال) : إنه عرض الناس كما بدوا له ، فان طموحه يكون عندئذٍ هو طموح الطفل ، طموح الرجل العادي والفطري ، لا طموح الفنان . فالاسلوب العظيم ، والمغزى والضرورة العميقة ، جميعها لا وجود لها لديه ، وحتى سكان الكهف كانوا في العصر الحجري يصورون كما يصور ليسبوس ، ومع ان صور المناظر الطبيعية لبومباي و « الاوديسا » قد صورت في زمن متأخر ، إلا انها تحتوي على رمز . ففي كل صورة من تلك الصور نشاهد مجموعة من الاجسام مترجمة الى صخور واشجار وحتى بحر ، وذلك بوصفها جسماً بين الاجسام ! وليس في هذه الصور عمق ، بل انما هي مجرد تراكب اشكال . (Superposition) ومن البدهي ان يكون بين المواد المعروضة في تلك الصور مادة أو اكثر قد ابتعد بها عن غيرها (وهي بالاحرى أقل قرباً) لكن هذا الامر يمثل فقط عبودية تقنية ليس بينها وبين المسافات السماوية المنيرة للفن الفاوستي أبعد شبه .

- ٨ -

قلت فيما تقدم إن التصوير الزيتي ذوى في نهاية القرن السابع عشر وذلك عندما اختطف الموت اساتذة هذا الفن العظام الواحد بعد الآخر . ولهذا السبب فمن البدهي أن يُطرح السؤال التالي :

« هل المذهب الانطباعي (بمفهومه الشائع الصيت)هو مخلوق من مخلوقات القرن التاسع عشر ؟ وهل امتد العمر بالتصوير الزيتي ، قرنين اكثر ؟ وهل لا يزال له وجود ؟ لكن يجب ألا نخدع بالمظاهر . فلم يكن هناك فقط فراغ ميت يفصل بين ديلاكروا أو كونستبل ، (وذلك لأنه عندما نفكر بالفن

الحي ذي الرمزية الرفيعة الذي كان فن رمبراندت ، فان الفنانين المجردين في الزخرفة ، فناني القرن الثامن عشر لا يُحسب لهم حساب او يقام لهم شأن) بل انما الامر ايضاً هو اكثر من هذا فان ما بدأ بديلاكروا وكونستبل بالرغم من كل الاستمرار التقني هو شيء ما يختلف تماماً عن ذاك الذي انتهى برمبراندت ، فالحدث الجديد الذي وقع في ميدان التصوير الزيتي في القرن التاسع عشر (مثلاً ما وراء حدود عام ١٨٠٠ وفي المدنية) والذي نجح في ايقاظ بعض الأوهام في فن حضاري عظيم ، قد ختار بنفسه كلمة الهواء الطلق (Plein-air) ليعين مميزاته الخاصة . وهذا التعيين بالذات يكفي ليظهر لنا مغزى الظاهرة العابرة التي تمثل هذا الفن . فهو يدل على الرفض الذهني الواعي المقصود لذلك الشيء الذي ابتدعت له فطنة مفاجئة اسم « الصبغ البني » والذي كما نعلم اعتبره الاساتذة العظام اللون الحقيقي الميتافيزيقي الأوحد ، فعلى هذا اللون شيدت حضارة التصوير للمدارس ، وخاصة المدرسة الهولاندية التي ذابت في فن الروكوكو ، ومن المستحيل ان تعوض . فاللون البني ، رمز اللانهائية الفراغية والذي أبدع بالنسبة الى الجنس البشري الفاوستي شيئاً ما روحياً وخلقه من مجرد صورة ، أصبح يُعتبر فجأة الآن إساءة للطبيعة . فما الذي حدث واستجد ؟ أليس السبب الكامن وراء هذا الاعتبار هو بكل بساطة ان النفس الذي كان هذا اللون السماوي في نظرها شيئاً ما دينياً ودلالة على الحنين والتوق ، والمعنى الكامل « للطبيعة الحية » قد تلاشت واختفت ؟ لقد قامت مادية المدنية العالمية العظمى وأخذت تنفخ في الرماد فانبعث منه هذا البصيص القريب القصير الأجل ، بصيص قصير لم يمتد به العمر أكثر من جيلين ، لانه انطفأ ثانية في جيل مانيت . (Manet) لقد سبق لي ان وصفت (كما يذكر القارىء) اللون الاخضر النبيل لغرينفالد « وكلود » « وجيورجيوني » بانه اللون الكاثوليكي للفراغ ، ووصفت اللون المتسامي لرمبراندت بانه لون شعور البروتستنت بالعالم . ومن جهة اخرى فان الهواء

الطلق ومقاس لونــــه الجديد يمثلان الزندقة والكفر . فمن اجواء بيتهوفــن وامتدادات « كنت » الكوكبية هبطت الانطباعية ثانية على قشرة الارض . ففراغ هذه الانطباعية مُدرَك معروف وغير مُختبر ، وهو وليـــد البصر لا وليد التأمل، وما فيه فهو «دَوْزنة» (Tunedness) وليس مصيراً، المحسوس به (يعني الحس هنا الشعور – المترجم) عالم الريف الذي يقدمه الينا كوربيت (Courbet) و«مانيت» في صورهما للمناظر الطبيعية. ان نبوءة روسو المأساوية (العودة الى الطبيعة) تحقق ذاتها في هذا الفن المتحشرج ، والشامخ ايضـــاً ، والعائد الى الطبيعة يوماً بعد يوم. ان الفنان الحديث هو عامل (شغيل) وليس مبدعاً . فهو يضع الوان طيف غير متكسرة جنبـــاً الى جنب ، فالمخطوط الرقيق المغامر وتراقص لمسات الريشة ، تتخلى عن مكانهـــا للعاديات الفجة الركيكة السخيفة من مزج وتلطيخ للنقـــاط والمربعات وكتل غير عضوية وعريضة . وتبدو فرشاة التكليس والمسطرين بين ادوات المصور . ويُدخل تبطين القلع الزيتي في حيز التنفيد في بعض الاماكن ويترك في غيرها عارياً . والحق انه لفن غير مأمون الجانب ، فهو شديد التدقيق بارد وعليل ، وهو فن اعصاب بولغ في ارهاقها ، لكنه علمي حتى اقصى درجات العلم ، وحيوي في كل شيء يرتبط بغزو العقبات التقنية واجتياحها. شديد في منهاجه ومؤكد له . وهو كجوّال ساتير (Satyr)في عصر التصوير الزيتي العظيم الذي يمتد من ليوناردو الى رمبراندت ، وهو لا يستطيع ان يجد غير باريس بودلير موطناً له . ان المناظر الطبيعية المفضضة بالوانها الخضراء الرمادية والبنية والتي رسمها «كورو» لا تزال تحلم بالاساتذة القدماء ، لكن «كورو» و «مانيت» يجتاحان الفراغ الجسماني ، الفراغ «الواقعي» . فالمكتشف المتأمل والمـــاثل في شخص ليوناردو يفسح الطريق الى المصور التجريبي . وكورو الطفل الخالد، الفرنسي لا الباريسي ، يجـــد مناظره الطبيعية المتسامية في اي وكل مكان . وكوربي ومانيت وسيزان «Cèzanne» يصورون مرة بعد اخرى بجد وعناء وبـــلا نفس غابة «فونتنيبلو» وضفة نهر السين في «ارجنتويل» «Argenteuil»او ذاك

الوادي العجيب بالقرب من ارليس . (Arles) ان المناظر الطبيعية الجبارة لرامبرندت تقع بصورة رئيسية في الكون، اما تلك التي رسمها «مانيت» فانما تقع بالقرب من محطة للسكة الحديدية . ويحصل مصورو الهواء الطلق ، وهم من سكان المدن العالمية العظمى الاصلاء على عينات من موسيقى الفراغ وذلك من اقل منابع اسبانيا وهولاندا اضطراباً (من فيلاسكيز ، غويا وهوبمن وفرانس هالس) وذلك كي يشرحوها ثانية (بمساعدة مصوري المنـــاظر الطبيعية من الانكليز وفيما بعد من اليابانيين ذوي الحواجب العالية) بمصطلحات تجريبية وعلمية . وهذه هي العـلوم الطبيعية تقابلها خبرة الطبيعة ، والرأس يقابـله القلب ، والمعرفة في تباينها والايمان . اما في المانيا فلقد كانت الحال على غير ما ذكرت آنفاً . فبينما كانت القضية في فرنسا هي مسألة انتهاء عهود مدارس عظمى، كانت المانيا تسعى لتلحق بالركب. وذلك لانه في الاسلوب التصويري كما مورس ابتداء من رتمان Rottmann وفاسمانوك. د. فريدريك ورونجه حتى ماريي ولايبل ، كان التطور المستمر هو قاعدة كل قاعدة التقنية ، اذ ان حتى اسلوباً جديداً يتطلب تقليداً مغلقاً وراءه . وهنا يكمن ضعف وقوة آخر المصورين الالمان . فبينما كان المصورون الفرنسيون يمتلكون تقليداً خاصاً بهم وذلك ابتداء من العهد الباروكي المبكر حتى تشاردين وكورو، وبينما كانت هناك علاقة حية بين كلود لورين وكورو ، روبنز وديلاكروا ، كان جميع المصورين الالمان العظام في القرن الثامن عشر من الموسيقيين . وقـــد حُوّلت ثانية هذه الموسيقى عقب وفاة بيتهوفن، دون ان يطرأ أي تبديل على الجوهر الباطني الى التصوير الزيتي. (وهذه هي احدى شكليات الحركة الرومانتيكية الالمانية) . وقد وجدت الموسيقى في التصوير اطول ايام ربيعها وحملت فيه باكرم ثمارها وذلك لان الصور الشخصية والمناظر الطبيعية التي رسمها هؤلاء الرجال هي صور مخضبة بموسيقى سرية تواقة ، وقـــد خلف ايشندورف وموريكي نفحة من نفحاتها حتى في صدر توما وبوكلين .

ولكن الاستاذ الاجنبي يُطالب بان يزود المرء بما ينقصه في تقليده الوطني،

ولهذا فان هؤلاء المصورين قـــد قصدوا جميعاً باريس حيث درسوا وقلدوا الاساتذة القدماء ، اساتذة عام ١٦٧٠ . وهـــذا ايضاً ما فعله « مانيت » ودائرته . ولكن كان هناك هذا الفرق التالي : فبينا كان الفرنسيون يجدون في هذه الدراسات تذكارات فقط من شيء ما كان في فنهم لمدة قرون عديدة، كانت انطباعات الالمان عنها طازجة وجد مختلفة عن انطباعات اولئـــك . وقد نشأ عن هذا الواقع ان فنون الشكل الالمانية (ما عدا الموسيقى) كانت في القرن التاسع عشر ظاهرة قد انتهى فصلها وولى زمنها ، ظاهرة متسرعة عجول قلقة مرتبكة حائرة في كل من هدفها ووسائلها ، فلم يكن هناك من وقت يمكن تمديده ، فالالمان يريدون ان يلحقوا بالركب ، فالمستوى الذي استغرق الموسيقى الالمانية او التصوير الفرنسي قروناً كي يبلغـــه ، كان على التصوير الالماني ان يبلغه خلال جيلين . فالفن المتحشرج كان يطالب بآخر مظاهره ، وعلى هذا المظهر ان يبلغ بسبق دُواري يقطع كل الماضي . ومن هنا ينشأ عدم ثبات الطبائع الفاوستية الراقية ، كطبائع ماريي وبوكلين ، على كل شيء يتعلق بالشكل ، وهو عـــدم ثبات يستحيل وجوده في الموسيقى الالمانية ، نظراً لما لهذه الموسيقى من تقاليد راسخـــة أكيدة . (ولتفكر ببروكنر) . .

كان فن الانطباعيين الفرنسيين فناً بالغ الوضوح في منهاجه ، وهو لذلك شديد الفقر في نفسه كي يعرضهم الى مأساة كهذه . امـــا الآداب الالمانية فكانت على العكس من ذلك ، إذ انها كانت تمر بالظروف ذاتها التي يمر بهـــا التصوير الزيتي . فابتداء من عصر « غوتيه » أخذ كل انجاز رئيسي على نفسه ان يجد شيئاً ما ، وارغم على ان يستنتج أمراً ما . وكما ان كلايست قـــد أحس في داخله بانه هو شكسبير وستندال معاً ، وبذل عبثاً جهود اليائس في التبديل والبذل والاطراح دون ان يعرف كللاً او مللاً ، كي يصهر قرنين من فن سيكولوجي في وحدة ، وكما ان هيبل حاول ان يعصر كل معضلات هملت ورسمرسهولم « Rosmersholm » في نموذج دراماتيكي واحد ، كذلك ايضاً

سعى « منزل » ولايبل وماريي كي يرغموا النماذج القديمـــة والجديدة (رمبراندات ، كلود ، فان غويين وفاتو ، ديلاكروا كوربيت ، ومانيت) على ان تصبح ذات شكل واحد .

فبينما ان دواخل (Interiors) «منزل» المبكرة قليلاً ، قد توقعت كل اكتشافات مانيت ، ودائرته ، كما وان لايبل لم يكن نجاحه نادراً فيما حاوله كوربيت وفشل فيه ،إلا أن صور هؤلاء تجدد ألوان الاساتذة القدماء الميتافيريقية من بنية وخضراء ،وتعبر بافصح لسان عن خبرة باطنية . «فمنزل» قد اختبر وايقظ ثانية شيئاً ما من الروكوكو البروسي وماريي من روبـــنز ، ولايبل في صورته «السيدة جيدون» شيئاً من التصوير الشخصي لرمبراندت . زد على ذلك أنه كان هناك فن ثان يسير جنباً الى جنب وبني « الاستوديو » للقرن السابع عشر واعني بهذا الفن ،الفن المتزمت في فاوستية الحفر على المعدن . وكان رمبراندت في هذا الفن ، كما هو في الفن الآخر ، اعظم استــــاذ في كل عصر وجيل ، وفي هذا الفن ، كما في الفن الآخر يوجد شيء ما بروتستنتي الذي يصنفه في مرتبة تختلف تماماً عن مرتبة المصورين الكاثوليكيين من اهل الجنوب ، الذين كانوا يستخدمون اللون الأخضر المزرورق في اجوائهم واقمشتهم المزركشة . أمـــا « لايبل » آخر فنان استخدم اللون البني ، فانه كان آخر عظيم في الحفر على المعدن ، وأطباقه تمتلك لا نهائية « رمبراندتية » تحتوي وتكشف عن اسرار لا نهاية لها . وقد تجلى أخيراً في شخص « مانيت » كل القصد الجبار للاسلوب الباروكي العظيم ، ولكن مع أن جيريكو (Géricault) ودومير (Daumier) لم تفتهما الفرصة ليستأسرا بهذا الفن داخل شكل ايجابي ، إلا أن « مانيت : (لافتقاره الى تلك القوة وحدها التي كان يمكن أن تزوده بها التقاليد) عجز عن إرعامه على دخول عالم واقعه المصور .

— ٩ —

مات آخر الفنون الفاوستية مع «تريستان» فهذا الانجاز هو حجر الزاوية

العملاق للموسيقى الغربية . ولم ينجز التصوير شيئاً كهذا كخاتمة له ، بل انما الامر على العكس من ذلك تماماً ، فان اثر «منزل» ومانيت ، ولايبل ، بما لهؤلاء من ضوء طليق وتجديد حياة اساليب الاساتذة العظام، هو اثر ضعيف.

«ويعاصر» هذه المرحلة ، بما لكلمة المعاصرة من مفهوم لدينا ، خاتمة الفن الابولوني التي نبذت في نحت «بيرغامين» . «بيرغاموم : تقابل بيرويت «Bayreuth» فالهيكل الشهير نفسه ، هو والحق قد بني في فترة متأخرة عن تلك ، ولربما ليس هو اهم انجازات تلك الحقبة ، يعاصر تريستان ، وعلينا هنا أن ندعي بان قرنا (٣٣٠–٢٢٠) من التطور قد فقد في صحارى النسيان .
وبالرغم من جميع الاتهامات التي وجهها نيتشه الى فاغنر وبيرويت ، والى «الخاتم» ، وبيرسيفال ، (كالانحطاط والمسرحية وما شابهها) ، الا انه كان بالمستطاع ان توجه الاتهامات ذاتها وبالكلمات ذاتها الى نحت بيرغامين . وقد وصلت الينا قطعة رائعة من هذا النحت (وهي «خاتم» ثمين) من الافريز الجغانتوماشيا (Gigantomachia Frieze) للهيكل العظيم . فهنا نشهد نفس الملاحظة المسرحية ، ونفس استخدام النوازع المقتبسة من الميتالوجي الغابرة المعتبرة كـ « Points d'appui » ونفس قصف الاعصاب الذي لا يرحم ، وايضاً ، (بالرغم من أنه ليس بالامكان إخفاء الافتقار الى القوة الباطنية) نفس القوة الواعية لذاتها وعياً كاملاً ، والعظمة السامقة ، وينتمي أكيداً الى هذا الفن « نور فارنيس » والنموذج الاقدم لمجموعة « لا أكون «Laocoon .

ان عارض الانحطاط في القوة المبدعة ، هو الحقيقة القائلة بان انتاج شيء كامل وتام ، يجعل الفنان يتطلب التحرر من الشكل والتناسب ، وهنا تتبدى ظاهرة تذوق كل ما هو عملاق أمراً شديد الوضوح ، بالرغم من أن هذه الظاهرة ليست باعمق المعاني مغزى. فالحجم هنا ليس كما هو في الاسلوبين من غوطي وأهرامي ، أي انه التعبير عن عظمة باطنية ، بل انما هو تصنع لها نظراً لغيابها . فالاختيال في ابعاد حسنة الظاهر غرارة هو أمر مألوف في كل مدنية وليدة ، ونحن نجده في هيكل زفس في بيرغاموم وفي

«Helios of Chares» المدعو « بعملاق رودس » ، وفي الهندسة المعمارية للعصر الروماني الامبراطوري ، وفي انجازات الامبراطورية الجديدة في مصر ، وفي ناطحات السحاب الاميركية في عصرنا هذا ، ولكن مما هو ذو مغزى أعمق ودلالة ابعد ، هو الاستبداد والتطرف والافراط ، التي تدوس وتقوض تقاليد القرون . ففي بيرويت وبيرغاموم ، كان يجد الناس القاعدة الشخصية الاسمى ورياضيات الشكل المطلقة والمصير الملازم للغة فن عظيم نضجت بهدوء ، أموراً لا تطاق ولا يمكن التسامح بها ، وتوازي الطريق الممتدة من بوليكليتوس الى ليسبوس ، ومن ليسبوس الى نحاتي مجموعة غولز (Gauls) ، الطريق الممتدة من باخ عبر بيتهوفن الى فاغنر . ولقد كان الفنانون المبكرون يشعرون بانهم أساتذة ، أما من جاء بعدهم فكانوا يحسون بانهم عبيد الشكل العظيم . فبينما كان حتى براكستيليس و « هايدن » قادرين على التحدث بطلاقة داخل حدود اشد القوانين صرامة ، كان لا يستطيع ليسبوس وبيتهوفن الا ان يجهدا حيال صوتيهما كي يتمكنا من التعبير عنه . فعلامة كل فن حي ، والتناغم النقي بين «أريد» و «يجب» و«أستطيع» ، والهدف الغني عن البيان ، والتنفيذ العفوي ، ووحدة الفن والحضارة ، كل هذه الأمور اصبحت جميعاً في خبر كان . ففي كورو وتيبولو وموزارت وكياروزا لا يزال يوجد نوع من نبوغ حقيقي في لغة الام ، ولكنه بعد هؤلاء تبدأ عملية تشويه هذه اللغة غير انه لا يحس بها اي واحد من الناس وذلك لانه لا يستطيع اي من الناس ان يتحدث بها بطلاقة . ففي سالف الايام كانت الحرية تنطبق على الضرورة ، اما الآن فان ما يفهم فعلاً بالحرية هو اللانضباطية . وكان «الفشل» في عصر رمبراندت ، او «الاخفاق» في عهد «باخ» اللذين نعرف بها في عصرنا وثيق معرفة ، من الامور التي لا يقبلها العقل . فمصير الشكل يكمن في عنصر او مدرسة ، ولا يوجد ابداً في النوازع الشخصية للفرد ، فتحت تأثير سحر تقاليد عظيمة يصبح بامكان الصغار من الفنانين تحقيق انجاز كامل ، وذلك لان الفن الحي يقود الفنان الصغير ليعرفه

بواجبه ، والواجب ليعرفه به . اما اليوم فان هؤلاء الفنانين لا يستطيعون ان ينجزوا ما يتعمدون انجازه، لان العمليات الذهنية هي بديل هزيل للغريزة المدربة التي ماتت وخبت نارها . وجميع فناني هذه الحقبة قد اختبروا هذا الواقع . «فماريي» لم يكن يستطيع انجاز اي من مخططاته العظيمة . ولايبل لم يقدر ان يقنع نفسه بانه قد انجز صورة الاخيرة ، لذلك كان يعمل فيها مرة بعد اخرى حتى بلغ بها حداً امست معه باردة صارمة . ولقد تخلى سيزان ورينوار عن بعض انجازات من ارفع طراز دون ان ينجزاها ، وذلك لأنهما مهما كدحا وجاهدا فانهما لا يستطيعان ان يقوما بالمزيد من الانجاز . ولقد خارت قوى «مانيت» عقب ان صور ثلاثين صورة ، وصورته المعروفة باسم « اطلاق النار على الامبراطور مكسيمليان» هي بالرغم من العناية الشديدة المتجلية في كل جزء من الصورة ، وبالرغم من الدراسات التي اعدها لها ، لم تحقق بالكاد ما حققته صورة «غويا» « اطلاق النار في الثالث من ايار » التي صورها دون ما عناء او جهد والتي هي النموذج الاصلي لتلك . لقد كان بامكان باخ وهايدن وموزارت والآلاف من الموسيقيين المغمورين في القرن الثامن عشر ، ان يخرجوا اكمل الانجازات عملاً وبسرعة فائقة يبدو معها الانجاز كأنه عمل روتيني ، لكن فاغنر كان راسخ القناعة بانه لا يستطيع ان يبلغ الذرى الا اذا ركز كل حيويته على اعتصار آخر قطرة من افضل لحظات التجلي واكرمها .

هناك قربى عميقة بين فاغنر ومانيت ، وهذه القربى ليست واضحة لكل انسان ، لكن بودلير ببداهته التي لا تخطىء استطاع ان يكتشفها فوراً ، وذلك لان الانطباعيين ، وهم نهاية واكتمال فن ، كانوا بمثابة توسل الى عالم في فراغ خال من لمسات اللون وبقعه ، وهذا هو تماماً ما حققه فاغنر بواسطة فواصله (Bars) الموسيقية الثلاث، التي فاضت بالوان منتصف الليل الكوكبي والغيوم المنسابة، والخريف والفجر يتنفس عن خوف وحزن، ولمحات مفاجئة لمسافات يغمرها ضياء الشمس ، والرعب من العالم ، والهلاك المتوعد المهدد ،

واليأس ومجهوده الوحشي ، والامل اليائس ، كل هذه الانطباعات التي لم يفكر احد من المؤلفين الموسيقيين بامكانية تصويرها قبل فاغنر ، استطاع هذا ان يصورها بامتياز وروعة كاملين وببضعة انغام في الموتيف» . وهنا يبلغ التباين بين الموسيقى الغربية والتشكيل الاغريقي اقصى حدوده . فكل شيء هنا يذوب في لا نهائية غير جسمية ، ولم يعد حتى النغم المسطري يصارع ليتقي نفسه من جمهرة اللحن الغامضة ، التي تتحدى بتحويمها الغريب فراغاً خيالياً . فالموتيف يخرج منبعثاً من مهاو مظلمة مرعبة ، ويغمره للحظة بريق شمس وضاءة قاسية ، وفجأة يقترب منا الى درجة ننكمش عنده ونذعر . فهو «اي الموتيف» يضحك ويتملق ويهدد ، ثم سرعان ما يختفي في مملكة الاوتار ، ليعود الينا ثانية منبعثاً من مسافات لا نهاية لها، وهو قد حور ولطف تلطيفاً واهناً ، فيترامى الينا من صوت مزمار منفرد ليسكب نباتات قرنية طازجة من الالوان الروحية . ومهما كان هذا ، فهو لا شك ليس بموسيقى او تصوير زيتي وفق ما لهذين من معنى مرتبط الى الانجاز السابق حسب الاسلوب الصارم . ولقد سئل روسيني مرة : ما رأيك في موسيقى «الهوغونوت» ؟ فأجاب : «موسيقى ؟! لم اسمع باي شيء يشابهها » .

ولا شك ان مثل هذا الحكم قد صدر مراراً في اثينا على التصوير الجديد للمدارس الاسيوية والسيكيونية (Sicyonion) ، كما وان آراء لن تختلف كثيراً عن هذه كانت يجب ان تكون شائعة في طيبة المصرية ، وذلك فيما يتعلق بفن كنوسوس (Cnossus) وتل العمار (Tell - el - Amarna) .

ان كل ما يقوله نيتشه في فاغنر ينطبق ايضاً على ما ثبت . ففنها ، الذي يستهدف في ظاهره العودة الى الابتدائي ، الى الطبيعي ، مع تباين هذين والتصوير التأملي والموسيقى التجريدية ، يدل حقيقة على الاذعان لبربرية المدنية العالمية الكبرى ، وعلى الفساد والتحلل والعفونة الناشئة عن مزج

الوحشية بالثقافة . وبوصف هذا المزيج خطوة ، فانـــه بالضرورة الخطوة الاخيرة . فهو فن اصطناعي ليس امامه اي مستقبل عضوي ، وهو علامة النهاية وطابع الخاتمة .

ولكن الاستنتاج المرير يكمن في ان هذا الفن قد انقضى وانصرم وليس بالامكان ان يعوض وحاله في هذه كحال جميع فنون الشكل في الغرب . فأزمة القرن التاسع عشر هي نزاع الموت ، فالفن الفاوستي كالفن الابولوني والمصري يموت من الشيخوخة بعد ان حقق امكاناته الباطنية واكمل رسالتـه داخل مجرى حضارته .

اما ما يمارس من فن اليوم ، أكان موسيقى ألفت بعد وفاة فاغنر ، او تصويراً جاء في اعقاب سيزان « ولايبل » و « منزل » ، فانمـــا هو انحلال ووهن وبهتان . وليتطلع المرء مفتشاً بناظريه عما يشاء وحيثما يرغب ويختار ، فهل يستطيع مثل هذا المرء ان يجد الشخصيات العظيمة التي بمقدورها ان تبرر الزعم القائل بانه لا يزال هناك فن ذو ضرورة معينة محتومة ؟ وليوجه الانسان ناظريه حيثما يريد ، فهل يستطيع ان يجد الواجب الصريح الغني عن البيان الذي لا يزال يترقب فناناً كهذا لانجازه ؟ اننـا ندخل جميع المعارض ونشاهد جميع معروضاتهـا ، ونستمع الى « الكونسرتات » ونتفرج على كل التمثيليات والاوبرات ، فلا نجد الا الاسكافي المُجيد والغبي الصخاب واضرابهما من الذين يبتهجون اذ ينتجون شيئاً ما للسوق ، شيئاً ما يتذوقه الجمهور الذي لم تعد للفن والموسيقى والدراما منذ زمن طويل اية ضرورة روحية . فعلى اي مستوى من كرامة باطنية وظاهرية يقف اليوم ذاك الذي ندعوه فنـــاً واولئك الذين نطلق عليهم القاب فنانين ؟! اننـا نجد في اجتماع يعقده حملة اسهم اية شركة محدودة ، او هيئـة تقنية لاي مشروع هندسي من الطراز الاول ، قدراً من الذكاء والذوق والخلق والبراعة ، اكبر بكثير مما للموسيقى

والتصوير بكامليها والمعاصرين في اوروبا من صفات كهذه . لقد كانت توجد دائماً بالنسبة الى واحد من الفنانين العظـام ، مئة من الفضلات الذين يمارسون الفن ، ولكن طالما كانت هناك من طاقة لتقاليد عظيمة (ولذلك فن عظيم) يمكن ان تطيق وتحتمل ، كان حتى هؤلاء من فضلات الفنانين ينجزون شيئاً ما ذا قيمة. ونحن نستطيع ان نعذر هؤلاء المئة ونبرر وجودهم ، وذلك لأنهم يشكلون في مجموع التقاليد موطىء قدم للفرد الفنان العظيم . ولكن ما لدينا اليوم فهم هذه الفضلات ، وعشرة آلاف منهم يشتغلون في الفن « من اجل اللقمة » (كأن هذا الواقع يقدم مبرراً !) . ونحن واثقون من امر واحد ثقة راسخة وهو انه باستطاعتنا ان نغلق ابواب كل مدرسة فن دون ان يتأثر الفن بعملنا هذا من بعيد او قريب . ونحن نستطيع ان نتعلم كل شيء نرغب فيه عن صخب الفن وضجيجه اللذين تفتعلهما المدينة العالمية الكبرى كي تنسى ان فنها قد توفي ومات منذ ايام الاسكندريـــة لعام ٢٠٠ . فنحن نجد في الاسكندرية يومذاك مـا نجده اليوم في مدننا العالمية من جري وراء اوهام تقدم فني ، وخاصة شخصية « والاسلوب جديد » « وامكانات لم تـُطرق » وثرثرة نظرية ، وفنانين مكابرين معاصرين، ورافعي اثقال بمقابضهم الحديدية، « والرجل الاديب » الذي حل محل الشاعر ، ونكات الانطباعيـــة التي لا تعرف الخجل والتي نظمتها تجارة الفن بوصفها «مظهراً من مظاهر تاريخ الفن»، اقول نجد كل هذه الاشياء والامور والاشخاص يفكرون ويشعرون ويشكلون فناً صناعياً . ولقد كان للاسكندرية . ايضاً فنانيها من كتـــاب مسرحيات المعضلة ، وصناديق البريد ، الذين كانت تفضلهم على سوفوكليس ، وكان لهم مصورون اخترعوا نوازع جديدة تمكنوا بواسطتها ان يخدعوا جمهورهم بنجاح فما هو الذي نمتلكه اليوم كفن ؟ انها موسيقى مزورة كاذبة مليئـة بصخب مصطنع ناجم عن حشد من الآلات الموسيقيـة ، وتصوير مزيف مليء بالآثار

الدخيلة المجنونة التي تخلفها «حيل ورق اللعب» والذي يلفق كل عشر سنوات او ما يقاربها « اسلوباً » جديداً من ثروة الشكل المتراكمة منذ آلاف السنين، وهذا « الاسلوب » هو في واقعه ليس باسلوب ابداً ، لان كل فرد يفعل كما يشاء ويهوى ، انه تشكيل كاذب يسرق من الاشوريين والمصريين والمكسيكيين على حد سواء . ومع ذلك ، فان هذا وهـذا فقط ، ذوق « رجل العالم » الذي يمكن القبول به كتعبير وعلامة للعصر ، اما كل شيء غير هذا ، كل شيء «يتمسك» بالمثل العليا القديمة ، فانما هو مخصص لاستهلاك الريف .

أما التزيين العظيم الذي عرفـه الماضي ، فلقـد أصبح لغـة ميتة كالسنسكريتية أو اللغة اللاتينية الكنسية . وبدلاً من ان يكرموا رمزيتها ويطيعوها تراهم يضعون مياءها وتركاتها من الاشكال الكاملة كيفـما تيسر في البوتقة ويعيدون سبكها في اشكال غير عضوية . ان كل جيل حديث يعتبر التبدل تطوراً ، ويحل انعاش وصهر الاساليب القديمة محل الصيرورة الحقيقية، فلقد كان للاسكندرية أيضاً ممثلوها الهزليون ما قبل عهد رفائيل ، وكان لهؤلاء أوانيهم ومقاعدهم وصورهم ونظرياتهم ، وكان لها رمزيوها ودهريوها وانطباعيوها . وكان الزي المألوف في روما صينياً اغريقياً اسيويا وآناً اغريقياً مصرياً ، وتارة (عقب براكستليس) اتيكياً جديداً . ويبدو التضريس في عهد الاسرة التاسعة عشرة ، (وهي تمثل العصر الحديث في الحضارة المصرية) هذا التضريس الذي يغطي الجدران والتماثيل والاعمدة الجبارة المعدومة المعنى واللاعضوية ، محض فن جاد هازل للمملكة القديمة ، فمعبد حوروس البطلمي (نسبة الى بطلموس) في ادفو هو معبد لا مثيل له في اصطفائيته الفارغـة البلهاء ، لكن طالما لا نزال نحن فقط في مطلع تطورنا الخاص في هذا السبيل فـان ذاك المعبد هو معبد حسن المنظر زاه ومؤكد ، كما هو الآن طراز

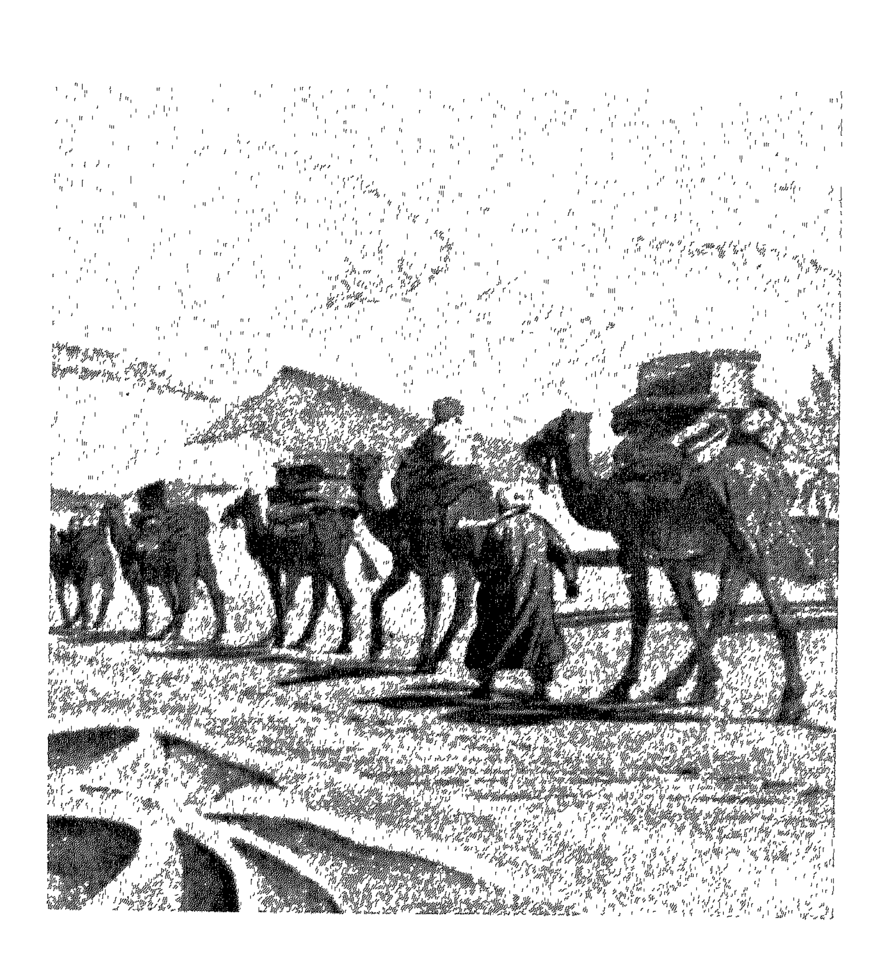
شوارعنا واحيائنا . وفي الوقت المناسب تدوي الرغبة في التبديل ايضاً . فرمسيس العظيم سرعان ما ادعى لنفسه ملكية مبان شيدها خلفه ، إذ نزع عنها اسماءهم وحفر اسمه عليها . وكان هذا الوعي للضعف والانحلال ، هو الوعي ذاته الذي دفع بقسطنطين منذ زمن طويل ، زمن يعود الى عام مبكر هو فعلاً عام ١٥٠ الى احترام نسخ القطع الاستاذية الرائعة ، ولم يقم بنسخها لان هذه القطع كانت مفهومة ومحترمة على الأقل ، بل انما قام بنسخها لانه لم يكن يوجد فنانون قادرون على انجاز أصول(Originals). وعلينا ان لا ننسى أن هؤلاء النسّاخ كانوا فناني عصرهم ، ولذلك فان انجازاتهم (التي قاموا بها وفق هذا الاسلوب او ذاك ، واستجابة لوحي البرهة) تمثل اقصى ما في قوتهم الابداعية من طاقة .

ان كل تمثال روماني شخصي ، أذكراً يمثل او انثى ، انما يشرب في وضعه وسيمائه من منابع النماذج الهيلينية. وهؤلاء النسّاخ نسخوا بصدق تقريباً ووفق اسلوب جذوع التماثيل على الاقل ، وتركوا للمهرة من العمال ان ينحتوا الرؤوس لتجيء مشابهة واصحابها . فتمثال اوغسطس المدجج بسلاحه ، هذا التمثال المشهور قد استنسخ عن تمثال الرماح (Spearman)لبوليكليتوس. (ولكي نسمي بعضاً من النُدُر بالمرحلة ذاتها في عالمنا الخاص نقول بان لينباخ نقل عن رمبراندت ومكارت Makart عن روبنز) . ومنذ عام ١٥٠٠ (من آمسيس الاول حتى كليوبترا) فان الفن التمصيري(Egypticism) قد كوّم صورة شخصية فوق أخرى وذلك بالطريقة ذاتها .

ونحن نجد بدلاً من التطور الراسخ القدم الذي سار وفقه العصر العظيم للممالك الوسيطة ، الازياء التي تتبدل ارضاءً لذوق هذه الاسرة او تلك . وهناك بين الاكتشافات في طورفان (Turfan) آثار من درامات هندية ، معاصرة لمولد المسيح ، وهذه الدرامات تشابه في كل وجوهها الكاليداسا

(Kalidasa) . أما التصوير الصيني كما سبق لنا ان قلنا ، فانـــه لا يُظهر تطوراً بل صعوداً وانخفاضاً في الازياء وذلك لمدة تتجاوز الالف من الاعوام ، وعدم الثبات هذا يجب ان يكون قد بدأ في عهد عائلة « الهان » . أمـــا النتائج النهائية فانما تتمثل في التكرار اللانهائي لمخزون من الاشكال المحددة والتي نراها اليوم في الفن من هندي وصيني وعربي فارسي. فالصور والانسجة وبيوت الشعر والاواني والاثاث والدرامات والمؤلفات الموسيقيـــة هي جميعاً منسوخات (Patternwork) .

ونحن نعجز عن تعيين تاريخ داخل قرن او قرون لاي منها ، ناهيك عن تعيين تاريخ العقود من السنين ، وذلك بواسطة لغتها في التزيين . وعلى هذه الحال هو آخر فصل من كل حضارة .



الفصل التاسع

صورة النفس وشعور الحياة

- ١ -

في شكل النفس

ـ ا ـ

إن كل فيلسوف مُعترف به مرغم على الإيمان، دون ما تمحيص وفحص جديين، بوجود شيء ما هو في رأيه قابل للعلاج بواسطة العقل، وذلك لأن كامل الوجود الروحي للفيلسوف يعتمد على إمكانية شيء ما كهذا. لهذا السبب فإن كل منطق أو عالم نفساني، مهما بلغ به الشك، فإن هناك نقطة يقف الشك عندها صامتـــاً، ويبدأ فيها الإيمان، نقطة تفرض حتى على أشد المفكرين التحليليين وأصدقهم أن يتوقف عن استخدام منهاجه، وأعني بهذه النقطة هي حيث يتعدى التحليل لنفسه ويُجابه بالسؤال عما إذا كانت مشكلته قابلة للحل، وعما إذا كانت حتى موجودة إطلاقاً. إن الفرضية القـائلة: «إنه من الممكن أن نقيم بواسطة الفكر اشكال الفكر» لم يشك فيها «كنت» مهما بدت غامضة مريبة للعقـل اللافلسفي. زد على ذلك أن الفرضية القائلة أيضاً:

« يوجد نفس تركيبها سهل المنال علمياً ، وان مـا أقرره بواسطة التشريح النقدي لأعمال الوجود الواعي في شكل من العناصر والوظائف والعقد النفسية إنما هو نفسي أنا » ، أقول إن هذه الفرضية لم يشك فيها أحد من علماء النفس حتى الآن . ومع هذا وعن هذه الفرضية بالذات يجب أن تنشأ أقوى شكوك العـالم النفساني وأشدها . فهل يمكن إطلاقاً للعلم التجريدي أن يعالج القضايا الروحية ؟ وهل ذاك الشيء الذي يجده المرء في دربه مطابق لذاك الشيء الذي يبحث عنـه وينشده ؟ ولماذا كانت السيكولوجيا (ولا أعني بها معرفة البشر وخبرة الحياة بل السيكولوجيا العلمية) دائماً أضحل العلوم وأتفهها قيمة وأقلها جدارة بانضباطات الفلسفة ، وميداناً خاوياً الى درجة لم تخفه معها الا العقول العادية والمنهاجيون من عاقر وعقيم ؟ وليس السبب ببعيد عنا انبحث عنه . فهو والحق يمثـل في سوء حظ السيكولوجيا التجريبية التي لا تمتلك حتى موضوعاً ، بما لهذه الكلمة من معنى ، في أية وكل تقنية علمية . أما ابحاثها وحلولها فإنما هي بمثابة معـارك تخوضها ضد الأشباح والطيوف . ما هي النفس ؟ فإذا كان العقل المجرد يستطيع أن يجيبنا على سؤالنا هذا ، عندئذ يصبح العلم منذ البداية غير ضروري .

لا يستطيع أحد من الالاف من علماء النفس هذا اليوم أن يقدم إلينـا تحليلاً أو تعريفاً حقيقياً واقعياً للإرادة أو الندم أو القلق أو الغيرة أو المزاج أو القصـد الفني . ولما كان ما هو منهاجي هو وحده الذي يمكن تشريحه ، لذلك فمن البدهي اننا نستطيع فقط ان نعرف التصورات بالتصورات . فليس هناك من مراوغات لعرض فكري ذي مراتب تصورية أو ملاحظات معقولة لترابطات بين أوضـاع جسمية حسية وبين « العملية الباطنية » تلامس ما في سؤالنا هنا . ان الإرادة ليست تصوراً ، بل انما هي اسم ، وكلمة أولية ككلمة الله ، واشارة الى شيء ما لنا فيه ثقة فورية لكننا لا نستطيع أن نصفه .

اننا نعالج هنا شيئاً ما لا يطاله ابداً البحث العلمي . وليس من العبث كون كل لغة تعرض علامات مربكة معقدة معجزة ترمز بها الى ما هو روحي ، وبهذا تنذرنا اللغة بأن ما هو روحي ليس سريع التأثر بالمركب النظري (Synthesis)

أو التنظيم المنهاجي . فهنا لا يوجد أي شيء لنا لننظمه . فالمناهج النقدية (مثلاً : بالمعنى الحرفي العازلة الفاصلة) تطبق فقط على العالم كطبيعة . وإنه لأسهل علينا بكثير أن نفض موضوعاً لبيتهوفن ببضع أو بجامض كيائي، من أن نفض النفس بواسطة مناهج الفكر التجريدي . فليست لمعرفة الانسان ولمعرفة الطبيعة أية اهداف أو وسائل مشتركة. والانسان البدائي يختبر النفس أولاً في الاشخاص الاخرين ثم في داخله بوصفها Numen [1] (الروح الالهية، أو المترئسة-المترجم) ، وذلك كما يعرف تماماً معنى Numina من العالم الخارجي ، وهو يكون انطباعه في شكل اسطوري (ميثولوجي) . وكلمات الانسان البدائي الاشياء كهذه هي رموز وأصوات لا تصف ما لا يوصف بل انما تخبر عنه بالنسبة اليه الذي له أذنان ليسمع بها . (for him who hath ears to hear) . وهذه الكلمات تستدعي صوراً ومشابهات (وفق مفهوم الجزء الثاني من فاوست) هي اللغة الوحيدة للمواصلة الروحية التي اكتشفها الانسان حتى هذا اليوم. فرمبراندت يستطيع ان يكشف عن شيء من نفسه لأولئك الذين يرتبطون به بصلات من قربى باطنية ، وذلك بواسطة صورة ذاتية (Self portrait) أو لوحة لمنظر طبيعي ، وبالنسبة الى غوتيه « فان الهاً قد اعطاها لتخبر بما تألم . » فبعض « هيجانات » نفس يمكن ان يبلغ عنها انسان لحساسية انسان آخر بواسطة نظرة، أو بواسطة فاصلتين موسيقيتين أو حركة لا يشعر بها . هذه هي اللغة الحقيقية للنفوس ، وهي تبقى لغة غير مفهومة للا منتمي . فالكلمة تنطق، كعنصر شعري قد تقيم رابطاً ، لكنها كتصور ، كعنصر من نثر علمي فأبداً لن تقيم . ان النفس بالنسبة الى الانسان الذي قد تقدم من العيش والشعور المجردين الى وضع من التيقظ والمراقبة هي صورة مشتقة من الخبر (جمع خبرة) الاولية تماماً للحياة والموت . وهي قديمة قدم الفكر مثلاً التفريق الواضح بين التفكير وبين النظر . فنحن نشاهد العالم حولنا ، ولما كان يتوجب على كل كائن طليق الحركة

---

١ - سبق لنا ان شرحنا هذه الكلمة .

أن يفهم ذلك العـــالم حباً في أمنه الخاص ، لذلك فان تجميع التفاصيل اليومية للخبرة التقنية والتجريبية يصبح مخزوناً من المعلومات الثابتة التي يجمعها الانسان ، حالما يصبح بارعاً في النطق ، في صورة لما يفهمه . هذا هو العالم كطبيعة . فالذي ليس ببيئة لا نراه بل انما نتكهن بوجوده « داخل ذواتنا وذوات الآخرين، ونظراً لقوته » السمائية والانطباعية فانه يستثير فينا (يستدعي الينا) القلق والرغبة في المعرفة ، وبهذا يوقظ الصورة التأملية للعالم المضاد (Counterworld) الذي هو اسلوبنا في جعل ما يبقى غريباً الى الابد عن عين الجسم منظوراً ومرئياً . ان صورة النفس هي صورة خرافية ، وتبقى موضوعية في ميـــدان الدين الروحي وذلك طالما يتأمل المرء في صورة الطبيعة بروح الدين ، وهذه الصورة تحول ذاتها الى تصور علمي وتصبح موضوعية في ميدان النقد العلمي حالمـــا ينظر المرء الى « الطبيعة » نظرة ناقد . وكما ان « الزمان » هو المفهوم المضـاد للفراغ ، كذلك فان « النفس » هي العالم المضاد « للطبيعة » ، ولهذا فهي غير مستقرة في اعتمادهـا على تصور الطبيعة كما هي حال هذه بين لحظة واخرى . لقد سبق لنـا ان شرحنا كيف نشأ الزمان عن الشعور بالصفة الاتجاهية التي تمتلكها حيـــاة دائمة الحركة بوصفها سلبياً تصورياً يقابل حجماً ايجابياً ، وتجسداً لذاك الذي ليس هو امتداداً، وأن جميع خصائص الزمـــان ، الذي يعتقد الفلاسفة بانهم يستطيعون أن يحلوا معضلته بواسطة التحليل البارد، هي عكس خصائص الفراغ تماماً. ووفق الاسلوب نفسه تماماً ، نقول بان تصور ما هو روحي قد جاء الى الوجود بوصفه العكس والسالب بالنسبة الى تصور العالم، للتصور الفراغي للاستقطابية المساندة («خارجاً» – « باطناً ») وللمصطلحات التي أعيد تقويمها تقويماً مناسباً على أسس جديـدة . ان كل سيكولوجيا هي فيزياء مضادة .

اما أن يحاول المرء أن يحصل على علوم « صحيحة » من نفس دائمـة الغموض ، فانما هي محاولة عاقر عقيم ، ولكن المدنية في مرحلتها المتأخرة زمنا ، يجب أن تحتاج الى التفكير التجريدي . لذلك تراها ترغم « فيزيائي العالم الباطني » على ايضاح العالم الخرافي بالمزيد من الاوهام والخرافـات ، وشرح التصورات بالاكثار منها ،

فهو يبدل اللاممتد الى ممتد ، ويبني منهاجاً لعله لشيء ما يُعرض عرضاً سيمائياً فقط ، ويندفع الى الاعتقاد بأن داخل هذا المنهاج يمثل هيكل « ال » نفس أمام عينيه . لكن الكلمات التي يختارها بحد ذاتها ، وفي كل الحضارات ، كي يعلم بواسطتها الآخرين باعماله الذهنية الشاقة تخونه وتفضحه ، فهو يتحدث عن الوظائف وعن عقد الشعور والمنابع الرئيسية واعقاب الوعي والمجرى والسعة والكثافة والافراط والتوازي في العمليات الروحية ، وجميع هذه هي كلمات خاصة بصيغة العرض التي يستخدمها العلم ،فالإرادة تنسب الى المواد ، وهي صورة فراغية نقية وبسيطة . أما « الوعي » و « اللاوعي » فهما وبوضوح ليسا سوى مشتقين من « مما فوق الارض » و « مما تحتها » .ونحن نصادف في النظريات الحديثة عن الارادة كل مفردات الديناميكية الكهربائية . ويتحدثون عن وظائف الارادة وعن وظائف الفكر كما يتحدثون تماماً عن وظيفة منهاج قوى . أما إذا ما أردت تحليل الشعور فإن هذا يعني إقامة صورة ظل (سلهوطة) ممثلة له في مكانه ، ومعالجة هذهالصورة علاجاً رياضياً بواسطة التحديد والتقسيم والقياس . إن كل فحص نفساني من هذا الطراز ، مهما كانت دراسة تشريح الدماغ رائعة ، انما هو فحص يتخلله تصور ميكانيكي للمكان ويعمل وهو لايعلم تحت تأثير إهدائيات خيالية في فراغ خيالي . ان العالم النفسي « المجرد » لا يدرك ابداً أنه يقلد الفيزيائي ، ولكن ليس مما يثير الدهشة أبداً أن أسخف مناهج السيكولوجيا التجريبية تعطي بحزن نتائج صحيحة (ارثوذكسية) . فمسالك الدماغ وخيوط المشاركة كصيغ للعرض تنطبق كلية على منهاج بصري (وحجري ، الارادة او الشعوريعالجان معاً اشباحاً فراغية من أصل مشابه) . وليس هناك من فرق ، إذا ما حددت بعض مقدرة نفسية تحديداً إدراكياً ، أو حددت ميدان الدماغ المطابق لها تحديداً بيانياً . (graphically) فلقد خلقت السيكولوجيا العلمية لنفسها منهاجاً كاملاً للصور ، وهي تتحرك وفق هذا المنهاج بقناعة كاملة راسخة . ان نطق كل عالم نفسي يبرهن عند الفحص على مجرد شذوذ هذا المنهاج المنطبق على اسلوب علم العالم الخارجي هذا اليوم .

فالفكر النقيعندما يتحرر من جميع ارتباطاته بالنظر يستلزم لغة حضارة عفواً

له ، وهذه اللغة تبدعها نفس الحضارة بوصفها جزءاً يعضـــد الأجزاء الأخرى من تعبيرها ، وسرعان ما تبدع هذه اللغة ذاتها « طبيعة » من معاني الكلمة ، وكوناً لغوياً حيث تستطيع داخله التصورات التجريدية والاحكام والاستنتاجـــات ، وعروض الرقم والسببية (العليـــة) والحركة ، أن تقرد وجوداً ُبتّ فيه بتـاً ميكانيكياً . لذلك فإن صورة النفس الشائعة ورمزيتها الباطنية . ان جميع اللغات الغربية الفاوستية تمتلك تصوراً للارادة ، وقد أظهرت هذه الذاتيـــة الاسطورية نفسها في كل اللغات الآنفة الذكر على حد سواء ، وتجلت في تصريف الفعل الذي فرق بصورة حاسمة بين ألسنتنا والألسنة الكلاسيكية ، ولذلك ميز بين نفسنا وبين النفس الكلاسيكية .

وعندما حلت ego hsbeo factum محل feci نطقت روح جديدة للعـــالم الباطني . وفي الوقت ذاتـــه وتحت شعار معين ظهر في صور النفس العلمية لكل السيكولوجيات الغربية ، مشخص الارادة ، وليد مقدرة حسنة الاكتمال ، مقدرة يمكن أن تحددها مختلف المدارس بشتى الطرق ، لكن وجودها هو فوق كل شك .

— ٢ —

ان السيكولوجيا العلمية (ويمكننا أن نضيف ايضاً السيكولوجيـا من النوع ذاته والتي نمارسها جميعاً عندما ندرس بيننا وبين ذواتنـــا جيشان نفوسنا ونفوس الآخرين) قـــد أضافت نتيجة لعجزها عن اكتشاف ، وحتى الدنو من ، جوهر النفس ، رمزاً آخر أكثر ، وهـذا الرمز يشكل مع غيره من الرموز الكون الكبير (Macrocosm) للانسان الحضاري . والسيكولوجيـــا ، ككل شيء آخر لم يعد له صيرورة بل صيرا ، قد أحلت الميكانيكية محـل التركيب العضوي (Organism) . ونحن نفتقد في صورتها ذاك الذي يملأ شعورنا بالحياة ، (وهذا يجب أن يكون « نفساً » بالتأكيد وذلك اذا كان هناك من شيء) نفتقد صفـة

المصير وتوجيهية الوجود الضرورية والامكانية التي تحققها الحياة في مجراها . وأنا لا اعتقد بأن كلمة مصير تظهر في أي منهاج سيكولوجي ما . ونحن نعرف بأنه لا يوجد هناك من شيء في العالم يمكن آن يكون أبعد عن خبرة الحياة ومعرفة الانسان من منهاج لا يحتوي على عناصر كهذه . فالعلاقات والترابطات الحسية والعطف والنوازع والفكر والشعور والارادة هي جميعاً ميكانيكية ميتة ، وطبوغرافية مجردة يتشكل منها المجموع التافه « علمنا للنفس ». فالواحد تطلع إلى الحياة فوجد نموذجاً تزيينياً من التصورات ، ولكن النفس بقيت كما كانت عليه ، بقيت شيئاً ما لا يمكن ان يبلغه الفكر أو يعرض ، بقيت السر ،الصيرورة الدائمة والخبرة النقية .

إن جسم النفس الخيالي (ولنسمها لاول مرة على هذا الشكل) ليس شيئاً أبداً بل انما هو صورة المرآة تماماً للشكل الذي يتطلع فيه الرجل الحضاري الناضج الى العالم الخارجي. ففي الاول كما في الآخر تحققت خبرة العمق وعالم الامتداد . فالسر الذي تنوه عنه كلمة الجذر الزمان يخلف الفراغ ، أفأن هذا السر منبضاً من الادراك الحسي للعالم الخارجي أو من استيعاب العالم الباطني . إن لصورة النفس كما لصورة العالم عمقها الاتجاهي وافقها ، ومحدوديتها ولا محدوديتها فالعين الباطنية تبصر ، والاذن الباطنية تسمع . ويوجد هنا فكرة جلية لنظام باطني ، وهذا النظام الباطني هو كالنظام الظاهري يحمل شعار الضرورة السببية (العلية).

ولما كان الأمر على هذه الحال ، فان جميع الاشياء التي ذكرتها في هذا المؤلف وذلك فيما يتعلق بظاهرات الحضارات الرفيعة تتحد وتلتئم لتطالب بدراسة لنفس اعمق بكثير من أيةدراسة أخرى عرفناها حتى الآن . وذلك لان كل ما يتوجب على عالم النفس المعاصر أن يطلعنا عليه (وأنا لا أشير هنا فقط الى العلم المنهاجي ، بل انما اشير ايضاً بمفهوم اوسع الى المعرفة السيمائية بالانسان) يرتبط بالوضع الحاضر للنفس الغربية ، وليس كما يقال اعتباطاً حتى الآن بالنفس البشرية بمفهومها الاوسع .

إن صورة النفس هي ليست بأي شيء أبداً ، بل إنما هي صورة لنفس واحدة

معينة تماماً . فليس بامكان أي مراقب أن يخطو خارج أوضاع ومحدوديات زمانه ودائرته ، ومهما كان الذي يعرضه أو يدري به ، فإن مجرد المعرفة نفسها تحتوي في كل الأحوال على الاختيار والاتجاه والشكل الباطني ، وهي لذلك منذ البداية تعبير عن نفسه الخاصة . ان الرجل البدائي ذاته يستولي على صورة نفس من حقائق حياته الخاصة كما هي مذعنة للنشاط الاشتقاقي للخبرات الرئيسية للوعي اليقظ (التمييز بين « الأنا » و « العالم » وبين الأنا و tu) ولخبرات الكينونة تلك . (التميز بين الجسد والنفس ، بين حياة الحس والانعكاس ، حياة الجنس والعاطفة) ولما كان الناس المفكرون هم الذين يفكرون بمواضيع كهذه ، لذلك فإن روحاً باطنية numen (Spirit, Logos, Ka, Ruach تنشأ دائماً كنقيض للباقي. لكن نزعات هذه الروح numen وعلاقاتها في الحالة الافرادية ، والمفهوم الذي يتشكل من العناصر الروحية (مداميك القوى أو الجواهر ، الوحدة أو الاستقطابية أو الوفرة) تطبع المفكر منذ مستهل البداية كجزء من حضارته الخاصة المعنية . فعندما يقنع أحد الناس نفسه بأنه يعرف نفس حضارة غريبة عنه من أعمالها في الواقعة ، فإن صورة النفس التي تكمن وراء معرفته هي صورة نفسه الخاصة. وعلى هذا النمط فإن الخبرات الجديدة يتمثلها المنهاج الموجود ، ولذلك فليس مما يستثير الدهشة إذا ما آمن أحد الناس بأنه قد اكتشف أشكالاً ذات صحة خالدة . والحق أن كل حضارة تمتلك سيكولوجية منهاجية خاصة بها ، كما تمتلك أسلوبها الخاص المعرفة بالناس وللخبرة بالحياة ، وكما أن حتى كل مرحلة منفصلة (عصر الفلسفة الكلامية اللاهوتية ، وعصر السفسطائية وعصر الانبعاث) تشكل افكاراً خاصة عن الرقم والفكر والطبيعة حيث تنطبق عليها وحدها هذه الافكار فقط ، كذلك تماماً فإن حتى كل قرن على حدة يتملى ذاته في مرآة صورة نفسه الخاصة. فأذكى الحكام من رجال الغرب يخطىء حتماً إذا ما حاول أن يفهم الانسان الياباني والعكس بالعكس . زد على ذلك أن خطأ العلاّمة لا يقل عن خطأ ذاك ، عندما يحاول هذا أن يترجم كلمات رئيسية عربية أو يونانية إلى كلمات رئيسية في لغته . فالنفس (يريد أن يقول نفس Nephesh) العربية ليست Animus ،

و « âtmân » ليست Soul – النفس–ونحن ما نكتشفه بصورة دائمة تحت شعارنا « ارادة » لم يجده أبداً الانسان الكلاسيكي داخل صورة نفسه . وإذا ما ربطنا أحد الأشياء بالآخر ، يصبح من غير الممكن أن نشك في الأهمية الهائلة لصور النفس الافرادية التي ظهرت كل واحدة منها على حدة في تاريخ الفكر العام . فالانسان الكلاسيكي الأبولوني الانسان اليوقليدي ذو الكينونة المحدودة ، كان يتطلع الى نفسه بوصفها كوناً منتظماً في مجموعة من أجزاء ممتازة . ولقد سماها افلاطون (. . . . . .) وقارنها بالانسان والحيوان والنبات، وفي مكان آخر قارنها حتى بالانسان من جنوبي وشمالي وهيليني . ان ما يبدو قد نُقل ونُسخ هنا هو الطبيعة ، كما رآها العصر الكلاسيكي بوصفها مجموعة حسنة الانتظام من الأشياء الملموسة ، وذلك في تباينها والفراغ الذي كان يحس بأنه غير موجود وبأنه عدم . فأين توجد الارادة في هذا الميدان ؟ أو فكرة الترابطات الوظائفية ، أو ابداعات سيكولوجيتنا الاخرى ؟ (الاخرى تعود هنا الى ابداعات) . أم أن الارادة مفقودة هنا للسبب ذاته الذي يجعل الفراغ مفقوداً من الرياضيات الكلاسيكية والقوة من الفيزياء الكلاسيكية ؟

ولتأخذ ، عكس هذه ، أية سيكولوجيا غربية تشاء ، انك ستجد دائماً فيها انتظاماً وظائفياً لا جسمانياً . فالشكل الاساسي لكل الانطباعات التي نتلقاها من الباطن هو $y = f(x)$ ، وذلك بسبب أن الوظيفة هي قاعدة عالمنا الخارجي . فالتفكير والشعور والارادة تشكل ثالوثاً لا يستطيع أي عالم نفسي غربي أن يتخطاه مهما بلغت رغبته في تخطيه وتجاوزه ويبدو حتى في مناقشات المفكرين القوطيين التي دارت حول افضلية الارادة أو العقل ، أن القضية هي قضية علاقة بين القوى . ولا يهم ابداً ما اذا كان هؤلاء الفلاسفة القدماء يعرضون نظرياتهم كأصول أم انهم يتلونها عن اوغسطين أو ارسطوطاليس . فالعلاقات والترابطات الحسية وعمليات الاراده ، ولتسم هذه بما تشاء ، والتي هي عناصر صورتنا ، هي جميعاً ودون استثناء من الطراز الوظائفي الرياضي الفيزيائي ، وهي في كل اشكالها جذرية في لا كلاسيكيتها . والآن فان سيكولوجيا كهذه (الكلاسيكية

.. المترجم) لا تختبر النفس اختباراً سيمائياً يعرف بملامحها ، بل جسمانياً ، وذلك بوصف النفس مادة ترغب في تأكيد عناصرها ، ولذلك فمن البدهي تماماً أن نرى السيكولوجيا الكلاسيكية تنحط الى خبل وحيرة عندما تجابه بمشكلة الحركة . لقد كان للانسان الكلاسيكي ايضاً متاعبه الالية [1] (Eleatic) الباطنية ، وان عجز المدرسيين عن الاتفاق عمـا اذا كانت الاسبقية هي للارادة أم للعقل ينذر بالعيب الخطر في الفيزياء الباروكية ، في عجزها عن الوصول الى اقرار منيع عن كل تحد بالعلاقة القـائمة بين القوة والحركة . ان صورتي النفسين الكلاسيكية والهندية تنكران الحيوية الاتجاهية (حيث أن كل شيء في هاتين الصورتين قد بت فيه بتاً جازماً) لكن الصورتين الفاوستية والمصرية تؤكدان وتشددان على مثل هذه الحيوية ، (حيث ان كل شيء فيهما هو مناهج ومركز للقوى) ، ومع ذلك وبسبب ان هـذا التأكيد بالذات لا يستطيع الا أن يشتمل على عنصر الزمان ، ولذلك فان الفكر الذي هو غريب عن الزمان يجد نفسه ملتزمـاً بالتناقض وذاتـه .

ان صورتي النفس من فاوستية وابولونية هما على طرفي نقيض ، وهنـا تطل برأسها جميع التناقضات القديمة من جديد . ففي الصورة الابولونية لدينا كوحدة خيال ما ندعده « بجسم النفس » أما في الفاوستية فلدينا فراغ النفس ،فالجسم يمتلك اعضاء بينها أن الفراغ هو مشهد عملية وتدرج. فالانسان الكلاسيكي يدرك عالمه الباطني ادراكاً تشكيلياً ، وحتى لغة هوميروس تفضح هذه الحقيقة ، وقـد تبدو هذه اللغة رجع صدى كما تعتقد ، وتقاليد معبد غارقة في القدم فهو يرينا مثلاً

---

١ - نسبة الى إليا Elea او فليا ، Velia ، وهي مدرسة فلسفية يونانية تأسست في القرن السادس قبل المسيح وكانت تقول بوحدة الكائن وبعدم صحة الحركة .

(المترجم)

الموتى في هيدس [1] Hades نسخاً اصلية عن الاجسام التي كانوها . ان الفلسفة ما قبل سقراط باجزائها الثلاثة الحسنة الانتظام توحي الينا فوراً بجماعة « لا أكون» laocoon . ان الأثر في حالنا هو أثر موسيقي ، « فسوناتا » الحيـــاة الباطنية تتخذ من الارادة موضوعها الأول، وتتخذ من الفكر والشعور كمبحثين (theme) لموضوعها الثاني ، والحركة محددة بالقواعد الصارمة للكونتروبونتية الروحية ، أما مهمة السيكولوجيا فهي تنحصر في اكتشاف الكونتروبونت . وأبسط العنـاصر تمسي نقائض (Antithesis) كالرقم الكلاسيكي والغربي . فهي في الحالة الأولى احجـــام ، وفي الثانيـــة علاقات روحيــــة ؛ ويقف السكون الروحي للوجود الكلاسيكي والمثل الأعلى الستيريومتري مناهضين لديناميكيــــة النفس للصورة الفاوستية .

ان صورة النفس الأبولونية تفر هاربة حالما تدنو النفس المجوسية . وهـــذه الصورة هي صورة ذاوية حتى في الرواقيين المتأخرين زمنـــاً ، حيث كان معظم الأساتـــذة الرئيسيين من آسيا الارامية ، وقد أصبحت هذه الصورة في عهود الامبراطورية الرومانية المبكرة ، وحتى في آداب المدنية نفسها مجرد ذكرى وتذكار .

ان الطابع المميز لصورة النفس المجوسية هو ثنائية صارمة تتألف من جوهرين غامضين همـا الروح والنفس . وبين هـذين الجوهرين لا يوجد أي من السكون الكلاسيكي أو العلاقة الوظائفية الغربية ، بل انما توجد علاقة مركبة في جزئياتهـا وكلياتها تركيباً مغايراً لتينك ، والتي نضطر نحن هنا لتسميتها « بالمجوسية » وذلك لافتقارنا الى أي اصطلاح آخر بالرغم من اننا قد نستطيع أن نصفها في ابراز التباين بين فيزياء ديموقريطس وفيزياء غليليو وبين الخيمي (Alchemy) حجر الفلاسفة .

---

[1] – Hades : هي جهنم عند الاغريق ، وهيدس ايضاً يعرف باسم بلوتو وهو إله العـــالم السفلي .

(المترجم)

وعلى صورة النفس الشرق أوسطية هذه بالذات ، ترتكز ،نتيجة لضرورة باطنيــة ، كل السيكولوجيا وخاصة اللاهوت اللذين يملآن الحضارة العربية في عصر النبـع ، عصرها « الغوطي » (من عام ٣٠٠ ب.م) وينتمي انجيل يوحنا والافلاطونيون الجدد والمانيون (نسبة الى مان) ومؤلفات العارفين (Gnostics) والنصوص الدغماتية في التلمود والأفستا Avesta [1] ، أقول تنتمي جميع هذه الى الحضارة العربية في عصرها المبتكر ذاك ، وكذلك ايضـاً الروح المتعبـــة للامبراطورية الرومانية ، والتي كان يعـبر عنهـــا فقط بواسطة التــــدين الذي كان لا يزال موجوداً في فلسفتها من الشرق الفتي الشاب ، من سوريا وبلاد فارس . وحتى في القرن الأول قبل المسيح ، كان بوسيدونيوس العظيم ، السامي الحقيقي ، والعربي الشاب ، بالرغم من الرداء الكلاسيكي الذي غطى به تعاليمه الرائعة ، يحس باطنـاً بالتعارض الحاد بين الشعور الكلاسيكي بالحيـاة ، وبين تركيب نفسه المجوسي ، التي كانت بالنسبة اليه نفسه الحقيقية . وهذا هو الفرق - الواضح في القيمة بـــين جوهر يتخلل الجسد وبين جوهر يهبط من كهف العالم ويحل في الانسانية ، جوهر تجريدي الهي بارىء كل المشتركين في الاتحاد . Consen sus وهـذه « الروح » هي التي تستدعي العالم الأرقى ، وبواسطة خلقها هذا تنتصر على الحياة المجردة ، على « اللحم » والطبيعة . وهـــذه هي الصورة الأولية التي تكمن وراء كل احساس « بالأنا » . وهي ترى أحياناً تتقنع بقناع ديني واخرى فلسفي ، وغيرهـا فني . ولنتأمل في الصور الشخصية للعصر القسطنطيني ، وفي حملقاتها الجامدة في اللانهائية ، ان النظرة في أية صورة من تلـك الصور . وقـــد أحس بهـــا بلوطونيوس وأوريجين . وبولس الرسول يميز مثلاً في رسالته أهل كورنثه وفي الاصحـــاح الخامس عشر ، عدد ٤٤ بين

---

١ الكتاب المقدس للزرادشتيين والذي لا يزال حتى الان موجوداً في بلاد فارس .
(المترجم)

ان مفهوم المزدوج (لاحظ قال المزدوج لا الثنائي ـ المترجم) أجسمانياً كان أم روحياً ، مفهوم النشوة الروحية وتقسيم الناس الى أدنى وأرقى ، النفس وعلم الخصائص الميكانيكية للغازات (Pneumatics) كان مفهوماً شائعاً ومألوفاً لدى جماعة العارفين (Gnostics) فالاداب الكلاسيكية المتأخرة زمناً (بلوتارك) مليئة بالسيكولوجيا الثنائية المتألفة من (.. .) والتي تشتق من منابع شرقية . وسرعان ما دفع بهذه السيكولوجيا الى الارتباط بالتباين القائم بين المسيحي وبين الوثني ، بين الروح وبين الطبيعة ، وقد أخرجت في ذلك النهج للتاريخ العالمي كدراما للانسان تبدأ بالخليقة وتنتهي بالدينونة الأخيرة (وطبعاً مع تدخل الله بوصفه وسيلة) وهذه الدراما تشترك فيها جماعة العارفين والمسيحيين والفرس واليهود على حد سواء ، ولم يستطع حتى الآن التغلب عليها .

ان صورة النفس المجوسية هذه قد بلغت اكتمالها العلمي الصارم في مدارس بغداد والبصرة . ولقد قام الفارابي والكندي بمعالجة معضلات هذه السيكولوجيا المجوسة معالجة جذرية ، ودراستها لها دراسات معقدة بالنسبة الينا وغير مفهومة في معظمها . لكن يتوجب علينا ألا نبخس حقها فيما كان لها من أثر على نظرية النفس الغربية الفنية والكاملة في تجريديتها . (وذلك بالرغم من اختلافها عن شعور الأنا) ولم تستمد الفلسفة من كلامية لاهوتية وصوفية من أشكال هذه السيكولوجيا ، أقل مما استمده الفن الغوطي من اسبانيا العربية وصقليا . وعلينا ألا ننسى ان الحضارة العربية هي حضارة أديان الرؤى المقررة ، والتي جميعها تتخذ لنفسها صورة نفس ثنائية . « والكابالا » والدور الذي لعبه الفلاسفة اليهود فيما يسمى بفلسفة القرون الوسطى (وهى مثلًا الفلسفة العربية المتأخرة زمناً والمتبوعة بالفلسفة الغوطية المبكرة) هو دور معروف معرفة جيدة . لكنني سأشير هنا فقط الى سبينوزا الجدير بالاعتبار والذي لا يحبه الناس كثيراً . فهو ابن « للجيتو » (الحي الخاص باليهود ـ المترجم) وهو مع معاصره الشيرازي آخر من يمثل النفس المجوسية ، زد على ذلك انه غريب في عالم شكل الشعور الفاوستي . ولما كان سبينوزا تلميذاً فطناً رزيناً حكيماً للعصر الباروكي فإنه تدبر أمره ليكسو مناهجه بألوان الفكر

الغربي ، لكنه في أعماقه لا يزال تحت تأثير الثنائية العربية للنفس ذات الجوهرين . وهذا هو السبب الحقيقي الباطني لافتقاره إلى مفهوم القوة لكل من غـــاليليو وديكارت . فهذا المفهوم هو مركز ثقل الكون الديناميكي، وهو في واقعه مفهوم غريب عن الشعور المجوسي بالعالم . فليس هناك من رابط بين فكرة حجر الفلاسفة (والتي هي واضحة في لاهوت سبينوزا بوصفها Causa Sui) وبين الضرورة السببية (العلية) لصورتنا للطبيعة ، ولذلك فإن جبريته هي بالتأكيد تلك الجبرية التي قالت بها حكمة بغداد الارثوذكسية ، أي انها - القسمة - . فهناك (بغداد) كان يجب ان يبحث عن موطن المنهاج الأكثر هندسة، وهذا القول ينطبق على تلمود وأفستازند والكلامية العربية، لكن ظهور هذا المنهاج في فلسفة الأخلاق لسبينوزا، يعتبر نزوة مستهجنة ساخرة في فلسفتنا .

ومرة أخرى نقول بأن علينا أن نتوسل الى صورة النفس المجوسية هذه لبرهة أخرى . فالرومانتيكية الالمانية قد وجدت في خيوط فكر الفلاسفة الغوطيين الساحرة والمعقدة ، الافتتان ذاتـــه الذي وجدته في المثل العليا الصليبية للأديرة والقلاع ، وقد وجدت أكثر من الافتتان حتى في الفن والشعر العربيين (وطبعاً دون ان تفهم كثيراً من هذه الأشياء البعيدة عنها) . وقد انغمس شللنغ واوكن « Oken » وبارد وغوريس « Görrés » ودوائرهم في تأملات عاقر عقيم في الأسلوب العربي اليهودي، والذي أحسوا به بغبطة ذاتية واضحة على أنه «مظلم» و«عميق» . (وهم لم يكونوا بالشرقيين ، والأسلوب هو بالتأكيد ليس كما وضعوه بالنسبة الى أهل الشرق) ، ولكن لما كانوا هم أنفسهم يفهمون الشرقيين جزئياً ، لذلك أملوا في أن يجدوا لدى مستمعيهم عدم الفهم المشابه لفهمهم .

أما النقطة الوحيدة الجديرة بالتدوين في هذه المرحلة ، فهي نقطـة الافتتان بالغموض . ولهذا فنحن قد نغامر فنستنتج قائلين بأن أصفى ما في الفكر الفاوستي وأقربه الى الفهم (كما هو متيسر لنا مثلاً في المقدمـــات التمهيدية « لكانت » و « ديكارت ») من الجائز أن يعتبره طالب عربي غامضاً ومبهمـــاً . فالذي هو صحيح بالنسبة الينـا هو خطـأ في نظرهم والعكس بالعكس . وهذا ينطبق على

صور النفس لشتى الحضارات ، كما هو بالنسبة إلى أي نتاج آخر لتفكير هذه الحضارات العلمي .

- ٣ -

ان الفصل بين عناصرها الاساسية (صورة النفس – المترجم) هي المهمة التي تتركها النظرة الغوطية الى العالم وفلسفتها لشجاعة المستقبل . وكما ان تزيين الكاتدرائية والتصوير البدائي المعاصر لا يزالان يتنصلان من البت بين الذهب وبين المحيط الجوي الواسع في مؤخرة الصورة (أي بين النظرة المجوسية في الله وبين النظرة الفاوستية فيه في الطبيعة) كذلك فان صورة النفس المبكرة هذه ، والرعديدة وغير الناضجة ، هي كما تعرض نفسها في هذه الفلسفة ، تمزج بين طبائع مشتقة من الميتافيزيقا المسيحية العربية وثنائيتها المؤلفة من الروح والنفس وبين تلميحات شمالية الى قوى النفس الوظائفية التي لم يصرح عنها ويعترف بها بعد . وهذا هو التناقض الذي يكمن وراء الخلاف عما ذا كانت الاسبقية للارادة أو للعقل ، وهو المعضلة الرئيسية للفلسفة الغوطية والتي حاول الناس ان يحلوها آناً وفق المفهوم العربي القديم وحيناً وفق المفهوم الغربي الجديد . إن اسطورة العقل هذه (والتي رافقت وترافق مجرى كامل فلسفتنا تحت أقنعة متغيرة ابداً) هي التي تفرق بين فلسفتنا تفريقاً حاداً شديد الوضوح وبين الفلسفات الاخرى . وجاءت عقلانية العهد الباروكي المتأخر زمناً ، بكل ما لهذه العقلانية من كبرياء روح مدنية واثقة من نفسها ، فقررت أسبقية القوة الاعظم ، أسبقية العقل الإله (« كنت » وجاكوبنز) ، ولكن عقب هذا القرار مباشرة تقريباً ، عاد القرن التاسع عشر (ممثلاً في نيتشه قبل كل الجميع) الى العمل بالقاعدة القائلة « الارادة أسمى من العقل (Voluntar superios intellectu) ، وهذه القاعدة تسري حقاً في دمائنا جميعاً . وقد صاغ شوبنهاور آخر عظماء المناهجيين دستوراً « العالم

كإرادة وفكرة » (العـــالم كإرادة وتصور الترجمة الصحيحة - المترجم ») ومذهبه الاخلاقي لا ميتافيزياءه هو الذي يحكم في غير صالح الارادة .

ونحن نبدأ هنــــا برؤية الضوء المباشر والأسس العميقة لمعنى التفلسف داخل احدى الحضارات . فالذي نشاهده هنــا هو النفس الفاوستية التي تكرس جهود قرون لتحاول تصوير صورة ذاتية لها ، وأكثر من هــذه ، صورة ذاتية تتفق اتفاقاً قلبياً مخلصاً وصورتها الخاصة للعالم . ان النظرة الغوطية الى العالم ، بمـا في هذه النظرة من صراع حول الارادة والعقل ، هي في الواقــع تعبــير عن الشعور هوهنشتاوفن ، وللكاتدرائيات العظمى . وقد رأى هؤلاء الناس النفس على هذه الشكل ، لأنهم هم كانوا على هذا الشكل .

إن الارادة والفكر في صورة النفس ينطبقان على الاتجــــاه والامتداد ، على التاريخ والطبيعة ، على المصير والسببية (العلية) في صورة العالم الظاهري . وكلا هــــاتين النظرتين لطبائعنا الرئيسية تظهران في رمزنا الاولي الذي هو الامتداد اللامتناهي . ان الارادة تشد المستقبل الى الحاضر ، أمــــا الفكر فانما يربط اللا محدود بال « هنا » . (Here) زد على ذلك ان المستقبل التاريخي هو صيرورة مسافة ، بينما أن أفق العالم الذي لا يحد هو صير مسافة ، هـذا هو معنى خبرة العمق الفاوستية ومغزاها. فهي ترى في الشعور بالاتجاه ارادة، وفي الشعور بالفراغ فكراً » ، وتتخيله ذاتيتين (Entity) وشخصين اسطوريين تقريباً ، ومن هــذين تنشأ الصورة التي يستخلصها بالضرورة علمــــاء سيكولوجيتنا به من الحيــاة البــاطنية .

ونحن اذا ما سمينا الحضارة الفاوستية بحضارة الارادة ، فإن عملنا هذا يكون فقط بمثابة نهج آخر من التعبير عن الفطرة التاريخية السامية لنفس هــذه الحضارة . فاصطلاحنــــا لضمير المتكلم (ego habeo factum) وتركيبنا الديناميكي للكلام ، يعبران بأمانة « عن نهجنا في صنع الأشياء » التي تنشأ عن هــذه الفطرة التي لا تسيطر فقط بمالها من حيوية اتجاهية ايجابية على صورة العالم كتاريخ ، بل انما تسيطر ايضاً على تاريخنا الخاص من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . ان ضمير

المتكلم هذا (I) يحلق عالياً في الهندسة المعمارية الغوطية ، فما هو عسلوجي (حلزوني) في البناء هو I ، والدعامة الطائرة (flying Buttress) هي أيضاً « I » ، لذلك فان كامل الاخلاقية الفاوستية ابتداء من توما الاكويني حتى « كنت » هي اكتمال متسام متفوق لـ « I » .

فهذه الاخلاقية تتركز كلها على العمل الاخلاقي الممارس على « الأنا » وعلى تبرير « الأنا » بالايمان والعمل ، وعلى احترام الجار « الـ أنت » (Thou) وعلى سرور « الأنا » وأخيراً على الخلود الفائق « للأنا » .

والآن فان هذه « الأنا » هي بالذات التي تعتبرها النفس الروسية مجداً باطلاً حقيراً خسيساً . فالنفس الروسية مجردة من الارادة ، وهي لما كانت قد اتخذت من السهول اللا محدودة رمزها الاولي ، لذلك فان كل ما لها من مطلب هو ان تنمو (خادمة مغمورة ومهملة لذاتهـا) في عالم الاخ للسهول . فاتخاذ « الأنا » كنقطة انطلاق لتنظيم العلاقات بالجار ، وتطوير « الأنا » اخلاقياً بواسطة حب « جمع الأنا » (I'S) للقريب والعزيز ، والندم من اجل « الأنا » كل هـذه الأشيـاء هي في نظر الانسان الروسي دلائل على الغرور الغربي ، وهي جسورة متكبرة عاتية كما هي في تحديها بكاتدرائياتها للسماء ، التي يقارنها الروسي بسطوح كنيسته المستوية وبقبابهـا الضئيلة المتواضعة . فبطـل تولستوي نيتشلودف « Nechludov » يعتني « بأناه » الاخلاقية كما يعتني بأظافر أصابعه ، وهـذا هو تماماً مـا يفضح انتماء تولستوي الى التشكيل الكاذب للبطرسية (نسبة لبطرس الأكبر – المترجم) لكن « راسكولنيكوف » هو مجرد شيء ما في الـ «نحن» . فأخطاؤه هي أخطاء الجميع ، وحتى اعتبار خطيئته خطيئة ذاتية خاصة بـه يعتبر غروراً وخيـلاء . وشيء ما من هذا النوع يكمن وراء صورة النفس المجوسية أيضـاً . فالمسيح يقول مثلاً في انجيل لوقا ، الاصحـاح الرابع عشر ، العدد ٢٦ :

« إذا جاءني أحد وهو لا يكره أباه وأمه وزوجته وأولاده وأخوتـه وحتى حياته أيضاً فإنه لا يستطيع أن يكون أحد تلاميذي . »

وهذا الشعور ذاته هو الذي يجعله يلقب نفسه باللقب الذي نسيء ترجمته وأعني به « ابن الانسان » . ان المجمع الأرثوذكسي أيضاً هو مجمع لا شخصي وهو يحكم على « الأنا » بأنها خطيئة . وهذا أيضاً صحيح بالنسبة (للروسي الحقيقي) للحقيقة صحيح بالنسبة الى مفهوم الحقيقة (وهو مفهوم أصيل في روسيته) بوصفها الاتفاق المفضل للمصطفى والمختار .

ان الفرد الكلاسيكي بوصفه فرداً ينتمي بكامله الى الحاضر ، هو أيضاً مجرد من الحيوية الاتجاهية التي تسيطر على صورتنا للعالم والنفس ، هاتين الصورتين اللتين تجمعان داخلها كل انطباعاتنا الحسية كدرب يتجه بنا نحو المسافة ، وتصوغان من خبراتنا الباطنية شعوراً بالمستقبل . لكن الانسان الكلاسيكي معدوم الارادة ، وخير شاهد على ما أقول هو الفكرة الكلاسيكية في المصير والعمود الدوري ، إذ ان هذين يرتفعان بقولي فوق كل شك. لذلك فإن المباراة بين الفكر والارادة التي نشهدها في الموضوع المستتر لكل صورة شخصية جدية ابتداء من جان فان أيك (Jan Van Eyek) وانتهاء بماريه ، هي مباراة يستحيل وجودها في التصوير الشخصي الكلاسيكي ، وذلك لأن ذاتيات لا تاريخية ذات حوافز حيوانية ونباتية ، ذاتيات كاملة في جسمانيتها ومفتقرة افتقاراً تاماً الى الاتجاه الواعي نحو نهاية ما ، هي التي ترافق « زفس الباطني » داخل فكر صورة النفس الكلاسيكية .

ان المضمون الواقعي للمبدأ الفاوستي الذي يتعلق بنا وبنا وحدنا ، هو أمر لا يؤبه له . فالاسم هو بحد ذاته مجرد صوت . والفراغ ايضاً هو كلمة يمكن أن تستعمل في الف حقل ، فيمكن أن يستعملها الرياضيون والفلاسفة والشعراء والمصورون كي يعبروا عن شيء ما هو نفس الشيء الذي لا يعبر عنه أو يوصف ، وهو كلمة تبدو في ظاهرها مألوفة لكامل الجنس البشري ، ومع هذا فإنها تحمل معنى « تحتانيا » (لم يقل خفياً المترجم) متيافيزيقيا نحن اعطيناها أياه ، وهي (أي كلمة الفراغ المترجم) لا تستطيع الا أن تعطيه ، وهذا القول مفهوم صحيح بالنسبة الى حضارتنا فقط . فليس تصور «الارادة » هو الذي يعطي

كلمة الفراغ مغزاها الرمزي الرفيع ، بل إنما ما يعطيها هذا المغزى هو كوننا نمتلك هذه الكلمة بينما كان اليونان يجهلونها جهلًا مطبقاً . ونحن إذا ما غصنا عميقاً في معناها فإننا لا نجد هناك من فرق بين الفراغ كعمق وبين الارادة. ولم تكن اللغات الكلاسيكية تملك أي تعبير عن الفراغ وعن الارادة . فالفراغ المجرد لصورة العالم الفاوستية ليس مجرد امتداد ، بل إنما هو امتداد فعال نافذ الأثر في المسافة ، بوصفه تغلباً على الحسي المجرد وبوصفه اجهاداً ونازعاً ، وإرادة روحية للقوة . إنني أعي وأدرك تماماً مدى النقص في الكلمات التي أطلقتها آنفاً ولكن يستحيل علينا استحالة مطلقة أن نجد المصطلحات الصحيحة التي نستطيع بواسطتها ان نعبر عن الفرق بين ما نفهمه بكلمة الفراغ وبين ما يفهمه الهندي أو ما تفهمه الحضارة العربية وتحس به أو تتصوره في كلمة فراغ. أما أن هناك فرقاً بيننا وبين من ذكرت ، فإن هذا الأمر أكيد ومثبت في الأسس المتباينة بين رياضياتنا ورياضيات كل من ذكرت ، وفي فنون الشكل ، وقبل كل شيء في نطق الحياة الفوري . وسنرى كيف تعبر هوية الفراغ عن نفسها من خلال منجزات كوبرنيكوس و كولومبوس ، (وايضاً بواسطة آل هوهشتاوفن ونابليون) لكن هذه الهوية تكمن ايضاً ، وبطريقة اخرى،وراء التصورات الفيزيائيةلمجالات الطاقة والطاقة الكامنة ، وهذه افكار كان من المستحيل التوجه بها الى إدراك الاغريق وعقلهم .

« الفراغ هو شكل البداهة للادراك الحسي . » هذا هو القانون الذي أعلن فيه « كنت » اخيراً عن ذاك الشيء الذي كافحت من أجله الفلسفة الباروكية ذاك الكفاح الشاق الطويل وهو يشتمل على تأييد لسيادة النفس على كل ما هو غريب ، « فالأنا » بواسطة الشكل ، هي ان تحكم العالم .

وقد عبر عن هذا من خلال مرئي العمق في التصوير الزيتي ، هذا المرئي الذي يجعل ميدان الفراغ في الصورة ، يفهم على انه لا نهائي ومرتبط بالمشاهد الذي حينما يختار مسافته يؤكد سيطرته . وقوة جذب المسافة هذه ، هي التي تنتج ذاك النوع من المنظر الطبيعي البطولي والمحسوس به تاريخياً والذي نجده في صور العصر

الباروكي وحدائقه العامـة ، وقد عبّر عن هذه القوة أيضاً في مفهوم الموجّـه (Vector) الرياضي الفيزيائي . ولقد صارع التصوير الزيتي طيلة قرون كي يبلغ هذا الرمز الذي يحتوي على كل مـا تعنيه . كلمات فراغ ، (لاحظ كلمات لا كلمة ـ المترجم) والذي تستطيـع الارادة والقوة ان تشير اليـه . وفي الوقت ذاته نجد في ميتافيزيائنا النازع الدائم الى الازدواجية في المفاهيم (مثـلًا كالظاهرة والاشياء في نفسها ، الارادة والفكرة ، الأنا واللا أنا) وهذه جميعـاً تنتمي الى المحتوى الديناميكي النقي ذاته . وهذا النازع يرمي ايضاً الى اقامة اعتماد وظائفي للأشياء على الروح (وفي هذا يتعارض ومفهوم بروتاغوروس في الانسان بوصفه القياس وليس مبدع الاشياء) . لقد كانت الميتافيزيقا الكلاسيكية تعتبر الانسان جسماً بين الاجسام ، وتعتبر المعرفـة كنوع من التماس (Contact) تمر من المعروف الى العـارف والعكس بالعكس . وكانت نظريات انكساغوراس وديموقريطس البصرية بعيدة عن الاعتراف بالمشاركة الفعـالة للمدرك في الادراك الحسي . فافلاطون لم يحس ابـداً كما ارغم كنت على الاحساس « بالأنا » بوصفها مركزاً لبيئة التـأثير المتسامية . فالسجناء في كهفه المشهور هم حقاً سجناء ، وهم العبيـد وليسوا السادة بالنسبة الى انطباعاتنا الظاهرية ، وهم يتلقون النور من الشمس المألوفة وليسوا هم بأنفسهم شموساً تنير الكون .

إن العلاقة بين ارادتنا وبين الفراغ هي علاقة واضحة ايضاً في مفهومنا الفيزيائي لطاقة الفراغ ، الذي هو مطلق في الكلاسيكية والذي تبدو فيـه حتى الفترة الفراغية كشكل ، وبالفعل كشكل اولي منه وذلك لأن تصورات « القدرة » والتوتر ترتكز على هذه الفترة الفراغية ، صورة العـالم الديناميكية لكل من غاليليو ونيوتن ، هما مطابقان في مغزاهما لصورة النفس الديناميكية التي تتخذ من الارادة مركزها للثقل والاستشهاد . وكلا الصورتين (صورة العـالم ـ صورة النفس المترجم) همـا فكرتان باروكيتان ورمزان للحضارة الفاوستية التي اكتمل نضوجها .

ومع انه قد يكون من المألوف أن نعتبر مذهب الارادة مذهباً عاماً لا بالنسبة

الى الجنس البشري ، بل على كل حال بالنسبة الى المسيحية ، لكن من الخطأ أن نعتبر هذا المذهب منشقاً ، نتيجة لذلك ، من نفسية الشعب (Ethos) العربية المبكرة . فهذا الارتباط هو مجرد ظاهرة من ظاهرات السطح التاريخي ، واطراح هذه الظاهرة عمل فاشل لأن اطراحها يخلط بين تاريخ الكلمات (السابق)والافكار ككلمة إرادة وبين مجرى مصيرها ، وبذلك يفقد التبديلات الرمزية العميقة للفحوى الذي يحدث في ذاك المجرى . فعندما يبحث علماء النفس (مرتضى مثلاً) احتمال وجود عدة « ارادات » ، ارادة ترتبط والعمل معاً ، واخرى تتقدم مستقلة عن العمل ، وغيرها لا تمت بأية صلة اطلاقاً إلى العمل ،وارادة هي فقطعلة المريد ، فعلماء العرب يكونون عندئذ كما هو جلي وواضح ، يبحثون في المغزى الأعمق للكلمة العربية « ارادة » وذلك وفق قواعد صورة نفس تختلف كلية في تركيبها عن الصورة الفاوستية. وذلك لأن عناصر النفس بالنسبة الى كل إنسان ، مهما كانت الحضارة التي ينتمي اليها ، هي لواهيت (جمع لاهوت) ميثالوجيا باطنية . فالذي كان « زفس» في نظر الأولمب الظاهري ، كان ايضاً بالنسبة الى العالم الباطني الذي كان كل يوناني يعيه بأنه عالمه ، أي أن «زفس» كان السيد المتوج على عناصر النفس الأخرى . فما هو الله في نظرنا ، الله كسعة العالم وكقوة الكون ، والخالق أبداً والمسعف ؟ إنه منعكس من فراغ العالم على الفراغ الخيالي للنفس ، ومحسوس به بالضرورة كحضور واقعي (Presence) أقول انه هو إرادة .

ويرتبط بالضرورة مع ثنائية الكون الأصغر في الحضارة المجوسية ، بالروح والنفس ، بالنفس Pneuma والروح المجسمة Psyche التعارض القائم بين الله والشيطان ، بين ارموزد واهريمان بالنسبة للفرس ، بين يهوه وبلعزبوب بالنسبة لليهود والله وابليس بالنسبة الى المحدثين ، وزبدة القول التعارض بين الخير المطلق وبين الشر المطلق. ولتلاحظ اكثر من ذلك كيف ان هذين التعارضين يشحب لونها بالنسبة الى الشعور الغربي بالعالم ، وذلك حينا تخرج الارادة من الصراع الدائر بينها وبين العقل ظافرة منتصرة وتصبح مركز التوحيد Monotheism الروحي ، عندئذ يذوي الشيطان ويختفي من العالم الحقيقي . وقد أمست فوراً حلولية Pantheism العالم

الظاهري في العصر الباروكي أحد العالمين الباطنيين ايضاً ، فكلمة «الله» هي بوصفها نقيضاً Antithesis «للعالم» كانت دائماً الشكل ذاك (أترجمت على هذا الشكل أو ذاك) تشتمل بدقة على المعنى الذي تشتمل عليه كلمه «ارادة» وذلك فيما يتعلق بالنفس ، مثلاً : إنه القوة التي تحرك كل شيء داخل ميدانها. ولا يكاد الفكر يترك الدين الى العلوم حتى نحصل على الاسطورة المزدوجة للمفاهيم في الفيزياء وعلم النفس. فمفاهيم « الطاقة » و « الكتلة » و «الارادة » والعاطفة لا تذكر على الخبرة الموضوعية بل إنما ترتكز على الشعور بالحياة . والداروينية ليست سوى صياغة ضحلة لهذا الشعور . فلم يكن هناك من أغريقي كان يمكن أن يستخدم كلمة « الطبيعة » كما تستخدمها البيولوجية الغربية ، وذلك بما في هذه الكلمة من دلالة على نشاط منهاجي مطلق . فالاصطلاح القائل « ارادة الله » هو لغو وحشو بالنسبة الينا فالله (أو « الطبيعة » كما يقول البعض) ليس سوى ارادة . ولقد أخذ تصور الله عقب عصر الانبعاث يريق الخبرات الحسية الشخصية القديمة لله ، (فالحاضر في كل مكان ، القادر على كل شيء هما مفهومان رياضيان تقريباً) ويصبح شيئاً فشيئاً تصوراً ينطبق على تصور الفراغ اللانهائي ، وبذلك أمسى تصور الله ارادة العالم المتسامية ، ولهذا أذعن التصوير الزيتي قرابة عام ١٧٠٠ للموسيقى الإدائية التي هي الفن الوحيد القادر في النهاية على التعبير بوضوح عما نحسه عن الله . ولتقارن هذا المفهوم في تعارضه وآلهة هوميروس . «زفس » لا يمتلك أكيداً « السيطرة التامة » على العالم ، بل انما هو جسم بين الأجسام ، (Primus inter Pares) وذلك لأن هذا هو ما يتطلبه الشعور الأبولوني بالعالم. والضرورة العمياء ، أل (Ananke) البارزة في كون الوعي الكلاسيكي ، لا يعتمد على « زفس » اطلاقاً ، بل إنما الأمر على العكس من هذا تماماً ، فالآلهة أنفسهم يخضعون لها ويذعنون . وآشيل يعبر عن هذا الواقع بصراحة في المقطع الرائع من « بروميثوس » « Prometheus » ، كما وان هوميروس يشير اليه بما فيه الكفاية ، مثلاً في جهاد الالهة ، وفي ذاك المقطع الحاسم الذي يصف كيف يأخذ زفس ميزان المصير بين يديه ، لا ليقرر المصير ، بل إنما ليعرف مصير

هكتور. لذلك فان النفس الكلاسيكية بأجزائها وملكاتها، تتخيل ذاتها «اولمب» يصبح بآلهة صغار، أما مثلها الأعلى الاخلاقي فانما يتمثل في المحافظة على الوفاق بين هذه الالهة ونشر السلام في ربوعهم. واكثر من واحد من الفلاسفة يفضح هذه الصلة بتسميته Nous، أرقى جزء في النفس، «زفس». وارسطو يخص ألوهة زفس بالوظيفة الوحيدة وهي التأمل، وهذا هو المثل الأعلى لديوجينس ايضاً، وهذا يمثل سكونية كاملة النضوج للحياة وذلك في تباينها والديناميكية المماثلة لها في نضوجها، ديناميكية المثل الأعلى للقرن الثامن عشر.

إن الشيء ما الغامض المبهم في النفس والذي يسمى «بالارادة» التي هي عاطفة البعد الثالث وانفعاله، هو لهذا السبب إبداع خاص تماماً من إبداعات العصر الباروكي، مثله في ذلك مثل مرئي التصوير الزيتي وفكرة الطاقة في الفيزياء الحديثة وعالم النغم للموسيقى الادائية. وقد كان العصر الغوطي نذيراً بكل ما دومت به هذه القرون المنجزة الى الاكتمال. ونحن هنا حينما نحاول ان نستوعب قالب الحياة الفاوستية في تناقضها والحياتات الاخرى، فان ما علينا ان نعمله هو أن نتمسك بشدة بالحقيقة القائلة بأن الكلمات الأولية: الارادة، والفراغ، والطاقة، والله التي يحمل بها ويتخللها مضمون الشعور الفاوستي هي شعارات، هي الهيكل الذي يتحمل عوالم الشكل العظمى والمتقاربة التي تعبر فيها هذه الكينونة عن نفسها. لقد كان هناك اعتقاد سائد حتى الآن بأن الانسان فيما يتعلق بهذه المواضيع (الارادة الفراغ، الطاقة، الله — المترجم) يمسك بقبضته بكتلة من الحقائق الخالدة، حقائق في ذاتها،حقائق ستعالج بنجاح إن عاجلاً أو آجلاً وتصبح «معروفة» ومبرهنة بواسطة مناهج البحث النقدي. وقد شاركت السيكولوجيا العلوم الطبيعية أوهامه هذه. لكن النظرة القائلة بأن هذه الأمور الأساسية «ذات صحة كونية» هي نظرة تنتمي فقط الى الأسلوب الباروكي في الفهم والادراك. وهذه الامور بوصفها أشكال تعبير، هي ذات أهمية انتقالية فقط، وهي صحيحة بالنسبة إلى الطراز الغربي للعقل، لذلك فإن هذه النظرة تبدل كامل معنى تلك العلوم وتجعلنا لا ننظر اليها فقط بوصفها

مواضيـع للمعرفة المنهاجية ، بل انما ، وبدرجة أرفع بكثير،بوصفها ايضاً مواضيع للدراسة السيمائية .

لقد رأينا أن الهندسة المعمارية الباروكية قد بدأت عندمـا استبدل ميكالنجلو عنصري فن المعمار لعصر الانبعاث ، العاضدة والحمل (Support and load) ، بالعنصرين الديناميكيين ، الطاقة والكتلة . فبينما نرى كنيسة «بازي» برونيللتشي (Brunelleschi) في فلورنسا تعبر عن الرصانة ورباطة الجأش ، نرى واجهـة (Vignola) لجيسو (Gesù) في روما إرادة تتجسد حجراً. وقد لقب الاسلوب الجديد بشكله الاكليركي « باليسوعي » والحق ان هناك ارتباطاً باطنياً بين منجزة فيغنولا وبين منجزة جياتشومو ديللا بورتا (Giacomo della Porta) وبين إبداع اغناتيوس ليولا لنظام الرهبنة اليسوعية ، التي تمثل ارادة الكنيسة المجردة التجريدية ، كما وان هناك الارتباط ذاته بين عمليات هذا السلك (اليسوعي) غير المنظورة ومداه اللامحدود وبين فني حساب التفاضل والتكامل والتوجيه .

ولهذا فإن القارىء لن يصدم منذ الان فصاعداً إذا ما تحدثنـا عن الاسلوب الباروكي وعن حتى اليسوعي في السيكولوجيا والرياضيات والفيزياء المجردة. ان لغة الشكل للديناميكية التي تحل التضاد الحيوي للقدرة والطاقة محل التضاد الجسماني العديم الارادة للمادي والشكل ، هي لغة مشتركة بين جميـع إبداعات العقـل في هذه القرون .

– ٤ –

إن السؤال هو الان: الى أي مدى يحقق انسان هذه الحضارة بنفسه مما تتطلبه منه صورة النفس التي ابدعها ؟ فنحن اذا مـا استطعنا ان نقرر بصورة عامة ان موضوع الفيزياء الغربية .و الفراغ الفعال ، فعندئذ نكون فعلاً قـد عرفنا نوع الوجود ،أي محتوى الوجود كمايعيشه الانسان المعاصر. فنحن معشر ذوي الطبائع

الفاوستية قد اعتدنا على أن نشكل انطباعنا عن الفرد وفق مظهره الفعال المؤثر ، لا وفق مظهره التشكيلي السكوني في ميدان خبرة حياتنا . فنحن نقيس ماهية الانسان بنشاطه ، هذا النشاط الذي يمكن أن يوجه الى الباطن أو الظاهر ، ونحن نبني كامل حيثيات حكمنا على كل المقاصد والاسباب والقوى والقناعات على هذه التوجيهية . أما الكلمة التي تلخص هذه النظرة فانها كلمة الخلق . ونحن عادة نتحدث عن «خُلق» الرؤوس وصور المناظر الطبيعية والزينات ولمسات الفرشاة والمخطوطات ، وعن خلق فنون وعصور وحضارات بأكملها. ففن المميزة (characteristic) هو قبل كل شيء الموسيقى الباروكية ، وذلك بالنسبة الى نغمها والتأليف الموسيقي للآلات (Instrumentation) على حد سواء . وهنا تصادف ايضاً كلمة تشير الى شيء ما لا يوصف ، شيء ما يؤكد بصورة خاصة على الحضارة الفاوستية من بين كل الحضارات . ان العلاقة العميقة التي تربط بين كلمة « الخلق » وبين كلمة « الارادة » علاقة بينة واضحة ، فالارادة تحتل في صورة النفس المكانة ذاتها التي يحتلها الخلق في صورة الحياة كما نراها ، والحياة الغربية هي أمر غني عن البيان بالنسبة الى الانسان الغربي . فالفرضية القائلة بأن للانسان خُلقاً هي فرضية أساسية في جميع المناهج الأخلاقية مهما اختلفت هذه المناهج في نواميسها الميتافيزيقية أو العملية . فالخلق الذي يشكل نفسه في تيار العالم (الشخصية ، علاقة الحياة بالعمل) هو انطباع فاوستي عن انسان شكله الانسان . وكما انه بُرهن في صورة العالم الفيزيائية (بالرغم من أشد الاختبارات النظرية تدقيقاً) على استحالة فصل الفكرة التوجيهية (Vectorial) للطاقات ، عن فكرة الحركة (وذلك بسبب الصفة الاتجاهية الملازمة للموجه Vector) كذلك فانه من المستحيل علينا ايضاً أن نفصل فصلاً حاسماً بين الارادة والنفس ، بين الخلق والحياة . فنحن وقد بلغنا ذروة حضارتنا ، وطبعاً منذ القرن السابع عشر ، نشعر بأن كلمة « حياة » هي مرادفة ببساطة وصفاء لكلمة مُريد ، (Willing) زد على ذلك أن تعابير كالقوة الحية ، ارادة الحياة ، الطاقة الفعالة ، هي تعابير وفيرة في آدابنا الاخلاقية ، ومحتواها أمر مُسلم به ، بينما أنه لم يكن بمقدور عصر بركليس

حتى أن يترجمها الى لغته .

ولقد أدى حتى الان الزعم القائل بأن كل اخلاقية هي ذات صحة كونية إلى اخفاء الحقيقة التي تنص على أن كل حضارة تمتلك، بوصفها كائناً متجانساً من مرتبة أرقى ، دستوراً اخلاقياً خاصاً بها . فهناك عدد من الأخلاقيات كعدد الحضارات . ولقد كان نيتشه أول من لمح الى هذا الواقع ، لكنه لم يقترب أبداً وفي أي مكان من المورفولوجيا الموضوعية الحقيقية للاخلاق « ما وراء الخير » (كله خير) « وما وراء الشر » (كله شر) ، بل انما قيّم الاخلاقيات من كلاسيكية وهندية ومسيحية وعصر انبعاثية بميزانه الخاص بدلاً من أن يفهم أسلوبها على أنه رمز . ومع ذلك فإذا كان هناك من شيء يمكن له أن يكتشف الظاهرة الأولية للاخلاق على أنهـا على هذه الشاكلة ، فإن هذا الشيء هو البصيرة التاريخية للانسان الغربي ، ومهما كان الأمر فإنه يبدو لنا أننا قد نضجنا فقط الآن النضوج الكافي الذي يؤهلنا للقيام بدراسة كهذه . ان المفهوم القائل بأن الجنس البشري هو كل فعال مقاتل متقدم متطور (وهذا المفهوم شاع منذ عهد يواكيم أوف فلوريس والعصور الصليبية) قد أمسى بالنسبة إلينا فكرة ضرورية الى حد نجد معه انه من الصعب علينـا فعلاً أن ندرك ونتحقق من أنه فرضية غربية بنوع خاص ، فرضية قائمة وصحيحة لمدة فصل فقط . (Season) ان روح الجنس البشري الكلاسيكي تبدو ككتلة ساكنة خامدة ، وطبقاً لهذا فإن لهذه الروح أخلاقية مغايرة تماماً يمكننا أن نتعقب آثارها منـذ الفجر الهوميروسي حتى عصور الامبراطورية الرومانيـة . وأكثر من ذلك فإننـا سنجد بصورة عامة أن الحيوية الهائلة لشعور الحياة الفاوستية تتناسب الى أقرب حد تقريباً وشعوري الحياتين الصينية والمصرية ، وأن سكونية الشعور الكلاسيكي الصارمة تطابق الشعور الهندي .

إذا كان هناك من شعوب أبقت قانون « الصراع من أجل البقاء » بصورة دائمة أمام أعينها ، فانها لا شك كانت شعوب الحضارة الكلاسيكية . فلقد شنت جميع مدنها من صغيرة وكبيرة حروباً شعواء بعضها ضد بعض ، واسترسلت في حروبها حتى الافناء المحض ، وقامت بهذه الحروب دون ما خطة أو هدف ، ودون ما

رحمة أو شفقة ، فكان سكانها يلتحمون جسداً بجسد ، مدفوعين بغريزة مناهضة كليــــة .

لكن المذهب الاخلاقي الاغريقي بالرغم من هيرقليطس ، كان مذهبـاً بعيداً عن الارتفاع بالصداع الى مرتبة المبدأ الاخلاقي . فالرواقيون والأبيقوريون كانوا يصفون الاستنكاف عنه بأنه مثل أعلى .

ونحن نقترب الى العدالة أكثر بكثير اذا ما قلنا بأن التغلب على المقاومات هو الحافز النموذجي للنفس الغربية . فالحيوية والعزم وضبط النفس هي فرضيـات . فأن تحارب صدر صورة الحياة المريحة وان تقاتل انطباعات البرهـة ، وأن تقاوم ما هو قريب ومحسوس وهين ، وأن تنتصر فتبلغ ما هو ذا عمومية وديمومة ، وأن تربط الماضي بالمستقبل ، هذه الأمور كلها هي مجموع كل الملزمات الفاوستية ابتـداء من أبكر العصور الغوطيـة حتى « كنت » وفيختي ، وحتى مـــا وراء هذين الفيلسوفين ببعيد ايضاً ، حتى روحية مجتمع القوة والارادة الهـائلتين التي تعرض نفسها في دولنا ومناهجنا الاقتصادية وتقنياتنا .

إن وجهة النظر الكلاسيكية القائلة بانتهاز الفرص والتمتع بالحاضر والكائن المشبع هي النقيض كل النقيض لمـــا أحس به « غوتيه » « وكنت » وباسكال والكنيسة والمفكرون الأحرار، بوصف ما أحسوا به هو وحده الذي يمتلك قيمة الصراع الفعال والكائن المنتصر .

لما كانت جميع اشكال الديناميكية (أتصويرية أو موسيقية أو سيكولوجيـة أو اجتماعية أو سياسية) تهتم بحل وتفسير العلاقات اللانهـائية ولا تعالج الحـــالة الافرادية أو مجموع الحالات الافرادية ، كما فعلت الفيزياء الكلاسيكية ، بل إنما تعالج المجرى النموذجي ، أو العملية وقاعدتها الوظائفية ، لذلك يجب أن يُفهم أن الخلق هو ذاك الشيء الذي يبقى من حب المبدأ ثابتاً في حل الحياة وتفسيرها ، وحينما ينعدم ثبات كهذا فعندئذ نتحدث عن « افتقار الى الخلق . » إنــــه الخلق (الشكل الذي بموجبه يستطيع وجود متحرك أن يجمع بين أسمى ثبات في الجوهر وبين أقصى حد من قابلية البذل في التفاصيل) هو الذي يجعل رواية السير الشخصية

أمراً ممكناً (كرواية غوتيه : Wahrheit und Dichtung) فسير الشخصيـــة لبلورتاك الأصيلة في كلاسيكيتها هي عند المقارنة مجرد مجموعـة من الحكايات التي نُظمت معـــاً تنظيماً كرونولوجياً ، وليست بصورة منتظمة من صور التطور التاريخي . ولا أشك في أن هناك من يجادل في كون هذا النوع الثـاني من السير الشخصية أمراً يمكن له أن يداعب خيال السبياديس أو بركليس ، أو أي شخص أبولوني أصيل آخر بالنسبة الى هذا الموضوع . فلا تنقص خبرات هؤلاء الكتلة ، بل إنما تنقصها العلاقة ، فهناك شيء ما ذري Atomic حولهم . وبالمثل فإن الفرد اليوناني في ميدان العـلم لم ينس فقط أن يبحث في مجموع معلوماتـه التجريبية عن قوانين عامة ، وذلك لأن مثل هذه القوانين لم تكن موجودة في كونه كي يعثر عليها .

مما ورد يتضح لنا ان علوم دراسة الاخلاق ، لن تستطيـع ان تلتقط كثيراً من فضلات الحصاد (تعفر) في الحقل الكلاسيكي وخاصة فيما يتعلق بالأمور السيمائية والغرافولوجية (فن معرفة الأخلاق من خط اليد Graphology المترجم) . ونحن لا نعرف خط يدها ، لكننا نعرف اسلوبها في التزيين ، واذا مـا قارنا هذا الاسلوب بالاسلوب الغوطي لوجدناه بسيطاً بساطة لا يصدقها العقل وشديد الوهن في تعبيره عن الخلق (ولنتأمل في التعرجـات وبراعم شوك الجمل (اقنتا) التي يعتمدها هـذا الاسلوب) . ومن جهة اخرى فانه لم يحدث ابداً أن تجاوز أي اسلوب آخر هذا الاسلوب في اعتداله واستوائيته . ولسنا بحاجة الى القول بأنه اذا ما انتقلنا الى البحث في الشعور الكلاسيكي بالحياة ، فعندئذ سنجد حتمـــاً بعض العناصر الاساسية للقيم الاخلاقية، تناقض والخلق، التناقض ذاته القائم بين التمثال و « الفوغيه » ، بين الهندسة اليوقليدية والهندسة التحليلية ، بين الجسم والفراغ . ونحن نجدها في الوضع والإيماءة ، وهذان هما اللذان يزودان علوم دراسة الاخلاق الكلاسيكية بالأسس الضرورية لسكونيـــة روحية . فالكلمة من المفردات الكلاسيكية التي ترادف كلمتنا « الشخصيـة » . . . . هـي « Persona » ، وهذه معناها الدور (Role) أو القناع (Mask) ، ولقد كانت تعني أيضاً في

اللغة اليونانية ، أو الرومانية المتأخرة زمناً النظرة العـامة (العمومية) والسحنة ، وهذان يتساويان في نظر الانسان الكلاسيكي وجوهره ونواتـه . وكان الخطيب يوصف بأنه يتحدث بلسان (Persona) كاهن أو قائد عسكري . (وهو بذلك لا يتحدث بلهجة صادرة عن خلق أو مزاج كما يتوجب علينا أن نقول) .

وكان العبد هو .. ، أي انه ليس له موقف أو كيان في الحياة العـامة ، ولكنه ليس ... ، وهذا ما معناه أن له نفساً . وكان الرومان عندما يريدون أن يعبروا عن الفكرة القائلة بأن المصير قد أناط بأحد الناس دور الملك أو القـائد العسكري يقولون : (Persona تعني ايضاً قناعاً مسرحياً ـ المؤلف) .

وهذا التعبير يظهر بما فيه الكفاية النظرة الابولونية الى الحيـاة . فليست الشخصية (Personality) هي ما يشار اليها هنا ، واعني بالشخصية تفتح إمكانات باطنية خلال الجهاد الفعال) بل انما يشار الى اصطناع وقفة (بوز) تلائم ملاءمـة دقيقة ، ولنقل ، مثـلاً للمثل الاعلى التشكيلي للكائن الانساني . ويلعب الجمال في الاخلاقية الكلاسيكية وحدها دوراً هاماً وخطيراً ، حيث يبلغ دائمـاً مرتبة المجموعة الحسنة الانتظام من الملامح والخلال والميزات المحسوسة الواضحة والمعرّفة للناس الآخرين تعريفاً تبدو معه أنهـا خاصة بهم اكثر من خصوصيتها بصاحبها (صاحب الملامح والخلال ـ المترجم) . لقد كان موقف الانسان من الحياة الباطنية في نظر الكلاسيكية هو موقف المفعول به وليس موقف الفاعل . ولم يكن الفرد الكلاسيكي يكتسح الحاضر المجرد والبرهة وصدر الصورة بل انمـا كان يفسرها ويحللها ،ولهذا يصبح تصور حياة باطنية في مثل هـذه الأحوال أمراً مستحيلاً . إن مغزى شبه جملة ارسطوطاليس التالية : . (وهـذه جملة لا يمكن ترجمتها ، وهي وان كانت قد ترجمت الى اللغات الغربية ، غير انها ترجمت بروح هذه اللغات) يدل على ان الناس هم عدم إذا ما كانوا وحيدين متوحدين (وهل بعد هـذا القول من أمر منـاف للعقل كأن يكون هناك روبنصون كروزو اغريقي ؟ !) وعلى انهم يعتبرون فقط شيئاً اذا مـا اجتمع جمعهم في الاسواق العـامة (Agora or Forum) ، حيث يعكس كل انسان رفيقه ، وبهـذا العمل وهذا

فقط يكتسب وجود الفرد حقيقة أصيلة . وهـذا كله مضمر في شبه الجملة : ... التي كانوا يسمون بها نواب الاقاليم في المدينة وبهذا نرى أن الصورة الشخصية الباروكية تنطبق على عرض الانسان عرضاً يجعله يمتلك خلقاً ، وأن العرض الاتيكي للانسان ، فيما يتعلق بموقفه كـ (Persona) ، وفي أحسن عصور « أتيكا » ، كان يجنح بالضرورة الى المثل الاعلى لشكل التمثال العاري .

- ٥ -

وقد انتج هذا التعارض اشكالاً من التراجيديا يختلف الواحد منها عن الآخر اختلافاً جذرياً في كل ناحية من نواحيه . والحق انـــه ليس هناك ، من أي شيء مشترك بين الدرامـا الخلقية الفاوستية وبين الدراما الابولونية ذات الوضع الفخم سوى الاسم .

وابتداء بـ سنيكا (Seneca) وليس بآشيل وسوفوكليس ، وهذا ذو مغزى كاف (اعتماداً على ان الهندسة المعمارية المعاصرة قد ربطت نفسها بروما الامبراطورية وليس ببستوم) أخذت الدراما الباروكية تجعل بتأكيد متزايد من الخلق بدلاً من الواقعة مركز ثقلها ، أي أصلاً لمنهـــاج من احداثيات روحية تعطي الوقائع المسرحية وضعاً ومعنى وقيمة فيما يتعلق بها . وقد أسفر هذا الاتجاه عن تراجيديا ارادية ذات قوى فعالة وذات حركة باطنية لا تحتم الضرورة عرضهــــا في شكل منظور ، بينما ان منهاج سوفوكليس كان يستخدم أقل قـدر ممكن من الحدوث ، وكان يضع هذا الحدوث وراء المشاهد وخـــاصة بواسطة براعة « الساعي » في صناعته .

ان التراجيديا الكلاسيكية ترتبط بأوضاع عامة وليس بشخصيات خاصـــة معينة . وقد وضعها ارسطوطاليس محدداً معناها في الجملة اليونانية التالية : ..... ان ذاك الذي يدعوه ارسطوطاليس في كتابه « Poetica » (هذا الكتاب الذي

هو بالتأكيد أشد كتب شعرنا خطورة) بـ .... ، أي الاحتمال المثالي للفرد الهيليني المثالي ، وفي وضع أليم ، قدراً قليلاً من المفهوم المشترك وتصورنا للخلق (وأعني بالخلق دستور « الأنا » الذي يفصل في الحوادث) يعادل مـــا للسطح في الهندسة اليوقليدية والمفهوم المسمى باسم مشابه لهذه في نظرية « ريمان » (Riem ann) للمعادلات الجبرية . ولقد كان من سوء حظنا ان ندرج ، لمدة قرون من الزمن ، على عادة ترجمة كلمة ... بكلمة « خلق » بدلاً من أن نفسرها بكلمة دور ، صبر احتمال ، وضع ، (لأن ترجمة تلك الكلمة أمر يكاد يكون مستحيلاً) . إن عطيل (Othello) ودنكيشوت ولا « ميزانتروب » وفيرتر وهيدا غابلر لهي الأخـــلاق (جمع خلق) ، ولذلك فان التراجيدي تتشكل من مجرد وجود الكائنات البشرية ، وذلك فيما يتعلق بكل كائن منهم وبيئته الخاصة . فصراعهم (أكان ضد هذا العالم أو العالم الثاني أو ضد انفسهم) هو صراع مكتوب عليهم ومحتوم نتيجة لأخلاقهم وليس نتيجة لأي سبب يفرض عليهم من خارج ذواتهم ، فهم بمثابة نفس ألقي بها في نسيج من علاقات متضاربة متناقضة لا تسلم بأي انحلال صاف أو ذوبان خالص . أمـا الاشخاص المسرحيون الكلاسيكيون ، فإنهم على العكس من هؤلاء ، فهم مجرد ادوار وليسوا بأخلاق ، فالاشخاص ذاتهم يبدون على المسرح المرة تلو الاخرى : الشيخ ، القاتل ، العاشق ، وجميعهم أجسام بطيئة الحركة تتقنع بأقنعة وتسير على أرجل خشبية (طوالة) . ولذلك فان القنـاع في الدراما الكلاسيكية (وحتى في المرحلة المتأخرة زمناً) عنصر عميق في ضرورتـه الرمزية ، بينما أن مسرحياتنا لا يمكن أن تمثل دون تحريك قسمات الوجـــه وحركات معالمه .

وليس هـذا بجواب في أن تشير الى الحجم الكبير للمسرح الاغريقي ، وذلك لأن حتى الممثل المجهول (حتى تمثال الصورة الشخصية) كان يتقنع بقنـاع ، ولو أنه كانت هنـــاك أية حاجة روحية إلى المزيد من الاستعدال فان الشكل الهندسي كان وشيك الظهور بسرعة كافية .

إن ما يحدث في التراجيدي الخلقية يكون نتاجاً لتطور باطني طويل الأمد ،

ولكن المقدمات السيكولوجية لا تلعب أي دور فيما ينزل بآجاكس وفيلوكتيتس وانتغون والكترا (وذلك في حالة افتراضنا بأن لهؤلاء مثل هذه المقدمـــات) . فالأحداث الحاسمة التي تنزل بهم بوحشية من الخارج كأنها المصادفة ، يمكن أن تنزل بأي إنسان آخر وتكون لهـــا النتائج ذاتها ، وليست هنـاك من ضرورة تستوجب هذا الانسان الآخر أن يكون من الجنس (Sex) نفسه .

ولا يكفي أن نفرق بين التراجيدي الكلاسيكية وبين التراجيدنا الغربيـة بقولنا أن هذه هي دراما الفصل وتلك دراما الحادثة . فالتراجيديا الفاوستية هي بيوغرافية أما الكلاسيكية فهي قصصية ، وهذا ما معناه أن الأولى تعالج مغزى حياة كاملة ، بينما أن الثانية تعالج محتوى برهة واحدة فقط . فمثلًا ما هي العلاقة التي تشد كامل الماضي الباطني لأوديب أورستيس الى النازلة المدمرة التي تنزل بـه فجأة على طريقه ؟ اذن فهناك نوع من المصير الذي ينقض انقضاضاً أعمى كالصاعقة، وآخر يجدل نفسه كخيط غير منظور مع مجرى الحياة وهو ذاك الذي يميز هـذه الحياة عن جميـع الحياتات الأخرى فليس هناك من أثر مهما صغر شأنه في الوجود الماضي لعطيل (هذه الرواية الرائعة ، وهي قطعة استاد من التحليل النفسي) إلا وله شيء من علاقة بالمأساة . فالكراهية العنصرية وتوحد حديث النعمة بين النبـــلاء ، والبربري بوصفه جندياً وابناً للطبيعة ، ووحشة عازب متقدم في السن ، كل هذه الاشياء لها فحواها ومغزاها .

ولتقارن ايضاً بين خلق الملك لير وهملت وعرض هـــذين الخلقين وبين ما في مسرحيات سوفوكليس من أشخاص وشخصيات. إن هاتين المسرحيتين هما عرضان سيكولوجيان بدءاً ووسطاً وختاماً ، وليست جملة لتفاصيل ومعلومات خارجية. فالعالم النفساني وفق مفهومنا لهذه الكلمة ، أي البحاثة في نقاط الانعطاف الروحي لم يكن معروفاً أبداً للاغريق . (ومثل هذا العالم من الصعب أن نفرق هـــذا اليوم بينه وبين الشاعر) فهم لم يكونوا أكثر تحليلًا في ميدان النفس منهم في ميدان الرقم ، وكيف يمكن ان يكونوا كذلك وتلك هي حـــال النفس الكلاسيكية ؟ فالسيكولوجيا هي الدلالة الخاصة بالاسلوب الغربي لصياغة الناس ،

فهذه الكلمة تسع صورة شخصية صورها رمبراندت كما تسع موسيقى « تريستان » وجوليان سوريل لستندال سعتها « للحياة الجديدة » « لدانتي » ، ولا يوجد لها شبه في أية حضارة أخرى. وإذا كان هناك من أي شيء تطرحه الفنون الكلاسيكية جانباً وبصورة حاسمة فإنما هو هذه الكلمة ، وذلك لأن السيكولوجيا هي الشكل الذي يعالج فيه الفن الانسان بوصفه إرادة متجسدة وليس بوصفه ...

ونحن إذا ما لقبنا بوريبدس بالعالم النفسي فعندئذ نفضح جهالتنا بماهية السيكولوجيا . فلنتأمل في ميتولوجيا الشمال ! فيا لها من فيض من الاخلاق المتجلية في الاقزام المكارة الخبيثة والعمالقة العجز والسعالي المكيدين ، ولنتأمل في « بالدر » ولوكي ! أما زفس وأبولو وبوسيدون وآريس فهم مجرد رجال ، زد على ذلك ان هرمز الشاب وأثينا التي هي أفروديت الأنضج والالهة الصغار لا يمكن أن يُعرفوا (كما يدل على ذلك الفن التشكيلي المتأخر زمناً) إلا بواسطة اليافطات المحفورة على تماثيلهم . والقول ذاته ينطبق دون تحفظ على ممثلي المسرح الأتيكي . أما لدى فولفرام فون ايشنباخ وسرفنتس وشكسبير وغوتيه ، فإن المأساوي هو فرد، وحياة تتطور من الداخل الى الخارج تطوراً ديناميكياً وظائفياً، ولا يمكن لنا ان نفهم مجاري الحياة إلا بنسبتها الى الأساس التاريخي للقرن. لكن الحياة لدى عظام كتاب التراجيديا في أثينا تنفذ من الخارج ، وهي لذلك سكونية يوقليدية ، ونحن نعود لنكرر الجملة التي سبق لنا ان استخدمناها حين معالجتنا لتاريخ العالم، فنقول بأن الحادثة المدمرة هي حقبية (نسبة الى حقبة) في التراجيدي الفاوستية بينما أنها عارضة عابرة في التراجيديا الكلاسيكية ، وحتى محط الموت في حالة كونه فقط آخر حلقة من سلسلة المصادفات المحضة يلفق وجوداً بالنسبة اليهم

إن التراجيدي الباروكية ليست سوى هذا الخلق التوجيهي ذاته الذي دُفع به وطور في عالم النور ، وأظهر كمنعطف بدلاً من أن يُظهر كمعادلة ، وكمسبب للحركة بدلاً من طاقة كامنة . فالانسان المنظور هو الخلق ككامن ، أما الفعل فهو الخلق في حالة العمل .

ان هذا الشيء المردوم تحت طبقات من تذكارات التكلسك وسوء الفهم الذي لا يزال يخفيه هو كامل معنى فكرة مأساتنا المسرحية . فالانسان التراجيدي في المفهوم الكلاسيكي هو جسم يوقليدي ضربه « هايرمين » « Heimarmene » في موضع لم تكن له إرادة في اختياره ولا يستطيع تبديله لكنه يرى في الضوء المسلط على سطوحه من الخارج شيئاً غير قابل للتشويه Quand mêrne . وهذا هو المعنى الكامن وراء كون آغا منون، والذي وفقه أخضعت أوديب للأورا كل Oracle. فالاشخاص البارزون في التاريخ الاغريقي حتى الاسكندر يذهلوننا بعدم مرونتهم، فليس هناك من واحد تصهره معركة الحياة فتحول مجرى حياته وتبدله كأولئك الاشخاص الذين نعرفهم كلوثر وليولا أما ما نميــل نحن الى تسميته بالمميزات والخصائص (ميلاً شديداً)في الدراما الاغريقية ، فانما هو ليس سوى انعـكاس الحوادث على البطل وليس ابداً انعكاس الشخصية على الحوادث .

ولذلك فنحن معشر الفاوستيين نفهم بالضرورة العميقـة لدراما على أنها الحـد الأقصى للنشاط ، ويفهمها الاغريق بالضرورة العميقة أيضاً ، على أنها الحد الأقصى للسكون وللقصور الذاتي . ونحن نقول بصورة عامــة بأنه ليس في التراجيديا الأتيكية أية حادثة إطلاقاً . فالمسرحيات الدينية كانت مجرد . . . ، أي أنهـا كانت اجراءات طقوسية . ومن شكل المسرحية الدينيـة بما تقتضيه من تجوال اقتبس آشيل (بوصفه أوليسي من اتيكا) [1] الدراما الرفيعة التي أبدعها .

ان ارسطوطاليس يعرّف التراجيدي بأنها محاكاة للحادثة وتقليد لهـا . وهذا التقليد يعادل « تدنيس » المسرحيات الدينية وينطبق عليه . ونحن نعلم بأن آشيل ذهب بعيداً في اتجاهه هذا إذ أنه جعل من الزمن الكهنوتي لكهنة إليوسيس (Eluesis) الزي الرسمي لممثلي المسرح الاتيكي ، وعلى هذا الاساس استندت التهمة التي وجهت اليه وذلك لأن .... بتحولهـــا من المحدودية الى المرح

---

١ – نوع من الدراما الاغريقية كتبت خصيصاً لتمثل في أعياد الالهين ديمتر وبيرسيفون – المترجم –

والسرور ، لم تتوقف على الاسطورة المرواة ، بل انما على العمل الطقوسي الكامن وراءها ، ولذلك كان المشاهد يفهمها ويحس بها على انها ذات رمزية عميقة . وقد ارتبط بهذا العنصر من عناصر الدين اللاهو ميروسي المبكر عنصر آخر جليف ماجن وهـازل تمثل في مشاهد مهرجانات الربيع للاحتفال بعيد ديمتر وديونيسوس . فالرقصات الوحشيـة والاغنية المرافقة لها كانت جرثومة الجوقة المأساوية التي تضع نفسها أمام الممثل أو « رداد » ثيسبيس Thespis [1] (٥٣٤) .

تزعرعت التراجيدي الاصيلة ونمت من المرثاة. (Threnos Maenia) وأصبحت التمثيلية المرحة في مهرجان ديونسيس (الذي كان ايضاً عيداً من أعيـاد النفس) في وقت ما جوقة من الرجال النادبين ، وفي عام ٤٩٤ أخرج فرينتشوس مسرحية « سقوط « ميليتوس » (Fall of Miletus) (ولم تكن هذه المسرحية دراما تاريخية بل انما كانت مرثاة لنساء ميليتوس) .

وقد فرضت عليه غرامة باهظة نتيجة لعمله هذا ، وذلك لأن مسرحيته تعيـد الى أذهان الناس ذكرى كارثة عامة .

والحق ان إدخـال اشيل للمثل الثاني هو الذي حقق الجوهر في التراجيديا الكلاسيكية ، فالمرثاة بوصفها الموضوع المقرر ، أخضع فيما بعـد للعرض البصري للالام البشرية المبرحة بوصفها دافعاً حاضراً .

أما صدر القصة فليس « عملاً » بل انما هو مناسبة تغتنمها الجوقة لتنطلق بأغانيها التي لا تزال تؤلف الـ .... الأصلية . فليس من المهم أأشير الى الحـادثة رواية أو عرضـاً ، فالمشاهد كان يسيطر عليه مزاج وقور مهيب اذ كان يحس بان كلمات العاطفة الشجية المتألمة (Pathos) انما تعنيه وتعني مصيره . ففي داخله كان يحـدث الـ .... ، أي العنصر الرئيسي في تمثيل الواقعـة التاريخية . ومهما كانت بيئة الاسطورة ورسالتها ، فان المرثاة الدينية لآلام الجنس البشري كانت دائمـاً تحتل

---

١ ــ Thespis : مؤسس الدراما الاغريقية .

(المترجم)

مركز الثقل في كامل التمثيلية ، كما نرى اكثر من ذلك وخاصة في بروميثيوس وآغامنون والملك اوديب ، ولكن سرعان ما تسامت عظمة الاحتمال البشري فوق المرثاة ، هذه العظمة المتجلية في موقف الـ ... للبطل . لكن الموضوع لا يدور حول الفاعل ذي الارادة الجياشة التي تصطدم بمقاومة العناصر الغريبة عنها وتتكسر عليها ، أو تجاهد ضد الشياطين داخل صدر البطل ، بل إنما هو يمثل لإرادة الصبور الذي يدمر وجوده الجسدي تدميراً اعتباطياً . ان تريلوجي (الرؤية التمثيلية المؤلفة من ثلاثة فصول مستقل كل واحد منها عن الآخر - المترجم) بروميثيوس تبدأ في النقطة التي كان لا شك غوتيه سينطلق منها .

ان جنون الملك لير هو موضوع الفعل التراجيدي ، لكن اجاكس بطل سوفوكليس تضربه الإلهة أثينا بالجنون قبل أن تبدأ الدراما ، وهنا يكمن الفرق بين الخلق وبين الشخص المسيَّر (Operated) .

ان الخوف والرأفة هما حقاً كما يقول ارسطوطاليس يشكلان الأثر الضروري الذي تحدثه التراجيديا الأغريقية في نفس المشاهد الاغريقي (والاغريقي فقط) ، وهذا يتضح فوراً من اختيار المشاهد لأشد المناظر تأثيراً ، وأعني بهذه المناظر ، مناظر حطام النصيب المحزن ومناظر القبول والتسليم ، أما الانطباع الاساسي الذي ينشأ عن النوع الاول من المناظر فهو الرعب ، وتنشأ الرأفة والشفقة عن النوع الثاني . أما الـ .... داخل المشاهد فتستلزم المثل الأعلى لوجوده أن يكون مثلاً أعلى لذاك الـ ....

ان النفس الكلاسيكية هي كائن « حاضر » محض ، و .... محض جامد مشلول الحركة ومنعزل . أما أن يرى المرء هذا الكائن مهدداً بأخطار غيرة الالهة وحسدهم ، أو أن يشهد المصادفة العمياء تنقض فوق رأسه دون ما سبب أو تحذير أو انذار ، فان مثل هذين الأمرين لهما من أشد الاختبارات خوفاً ورعباً . فجذور الكائن الاغريقي ذاتها يضربها نفس الشيء الذي ينعش الكائن الفاوستي المتحدي ويدفع به الى النشاط الحياتي . ومن ثم أن يجد الكائن الانساني أنه قد أنقذ ونجا ، وان يرى الشمس تشرق ثانية والغيوم الرعدية القاتمة المظلمة تتراكم

وتتدافع مبتعدة في أفق سحيق وان يغتبط بهـــذه اللفتة الكريمة العظيمة اغتباطاً عميقاً ، وان يشهد النفس الاسطورية المعذبة تستعيد انفاسها وتتنفس من جديد ، فان هذه الأشياء كلها هي الـ .... ، لكن هذه تستلزم شعوراً بالحياة غريباً عنا غرابة كلية ، حتى ان الكلمة الاغريقية نفسها التي اوردتها آنفاً ★ هي كلمة من الصعب ترجمتها الى لغاتنا وأحاسيسنا . ولقد اقتضى اقناعنا بأن هذه هي ايضـــاً القاعدة الروحية لمأساتنا المسرحية الخاصة ، ان يستنزف كل من الفن الباروكي وعصر « التكلسك » كل طـــاقات صناعتيهما الجماليتين وتأكيدهما المسندين بأشد أنواع الاذعان تواضعاً أمام النصوص الغابرة ، ولا غرو في ذلك ، فان ما تحدثه فعلاً مأساتنا المسرحية من أثر في نفوسنا فانما هو مناقض تمامـاً للأثر الذي أراده هذان . (الباروكي والتكلسك) فمأساتنا المسرحية لا تنقذنا من ضغط الحوادث وثقلها المميت ، بل انما تلسعنا وتستثير فينا العناصر الديناميكية وتحثنا وتنعشنا . فهي توقظ الأحاسيس الأولية لكائن انساني نشيط فعال ، توقظ شراسة التوتر وغبطته ، وتستحث الخطر والفعل العنيف والنصر والجريمة وابتهاج النصر والتدمير ، وزبدة القول توقظ الأحاسيس التي كانت غافية في اعماق كل نفس شمالية منذ أيام الفايكنغز وآل هوهنشتاوفن والصليبين . هذا هو الأثر الشكسبيري . اما الانسان الاغريقي فلم يكن بمستطاعه أبداً أن يتسامح وشخصيات « كمكبث » أو بصورة عامة ، لم يكن ليستطيع ابداً إدراك مغزى هذا الفن الجبار لعرض السيرة الشخصية .

ومن الواضح ان شخصيات كالملك ريتشارد الثالث ودون جوان وفاوست وميخائيل كول هاس وغولو (وهذه شخصيات غير كلاسيكية من قمة الرأس حتى أخمص القدم) لا توقظ في نفوسنا العطف بل الحسد العميق ، ولا تستثير فينا الرعب بل الرغبة الغامضة في أن نتألم ، ان نشاركها آلامها ، (وهذه هي شفقة من نوع آخر تماماً) وهذا أمر جلي منظور حتى يومنا هذا الذي نرى فيه أن التراجيديا الفاوستية قد بلغت طورها الختامي ونرى التراجيديا الالمانية قد ماتت اخيراً ، ونشهد فيها نازع الآداب في طورنا الاسكندري .

★ اضطررنا لحذف الكلمات اليونانية والاستعاضة عنها بنقاط تشير إلى مكانها لعدم تيسر الحرف اليوناني.

لكن النازع الفاوستي الجموح الى الفتح والاكتشاف لا يزال له حتى الآن بعض من أثر واضح في قصة المغامرة « المثيرة.» وفي القصة البوليسية ، وأكثر من هاتين في الدراما السينمائية (التي تحاكي التمثيل الصامت الكلاسيكي المتأخر زمنياً) .

هناك فروق متناظرة بين النظريتين الأبولونية والفاوستية في أشكال العرض الدرامي الذي تتمه الفكرة الشعرية . فالدراما الكلاسيكية هي قطعة من تشكيل أي مجموعة من المناظر الشجية المدركة كتضاريس، وهي تمثيل واقعة تاريخية ابطالها «قراقوزات» جبارة مفطورة على كراهية السطح المؤكد للجدار الخلفي. فالعرض يقوم على لفتات خلقها الخيال وبالغ فيها، أما وقائع الاسطورة فانما تتلى بوقار اكثر من أن تعرض وتمثل أما تقنية الدراما الغربية فانما تستهدف نقيض ما تستهدفه الكلاسيكية ، فهي تشكل من حركات غير متقطعة ومن اطراح حازم للبرهات السكونية التافهة . ان « الوحدات الثلاث » المشهورة، وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحادثة هي ، كما تطورت عفوياً في أثينا (مع أنها لم تضع كقواعد) ، تفسير وايضاح لنموذج من التمثال المرمري الكلاسيكي ، وهي مثله بيان ودلالة عما كان يحس به الانسان الكلاسيكي ، انسان المدنية ، وانسان الحاضر المجرد والإيماءة عن الحياة . وهذه الوحدات هي جميعاً وحدات فعالة السلبية ، وتشكلان انكارين للماضي والمستقبل ، ورفضاً لكل عمل روحي بعيد . ويمكن لنا أن نلخص هذه الوحدات في كلمة واحدة . أما فرضيات هذه « الوحدات » فانها فرضيات يجب أن يُلتبس بينها وبين الفرضيات المشابهة لها شبهاً سطحياً ، فرضيات دراما الشعوب المشتقة لغاتها من اللغة الرومانية . فلقد أخضع المسرح الاسباني نفسه في القرن السادس عشر لسلطة القواعد « الكلاسيكية » ونفوذها ، ولكن من السهل علينا أن نلحظ في هذا نفوذ Noblesse obligée . فالكرامة القشطالية (نسبة الى قشتاله) لبت النداء دون أن تعرف أو بالاحرى دون أن تكلف نفسها بأن تعرف المغزى الأصلي لهذه القواعد . فلقد قام كتاب الدراما العظام من الاسبانيين،وخاصة تيرسودامولينا « Tirso da Molina »

بصياغة « الوحدات » الباروكية ، لكن صياغتهم لها لم تكن بمثابـة إنكارات ميتافيزيقية ، بل إنما كانت مجرد تعابير روح مجاملة من طراز رفيع ، وعلى هذه الشاكلة اقتبس كورنيي التلميذ اللين العريكة « للجرانديزا Grandezza » الاسبانية هذه الوحدات والحق أن هذه الخطوة كانت خطوة خطيرة . فاذا كانت فلورنسا قد ألقت بنفسها في أحضان تقليد النحت الكلاسيكي ، (هذا النحت الذي كان كل انسان يعمل فيه والذي لم يتوصل أي إنسان الى امتلاك مقياسه الأخير) فان عمل فلورنسا هذا لم ينجم عنه أي من أذى أو ضرر ، لأنه لم يكن هناك يومذاك من أي تشكيل شمالي قد يتضرر من جراء عمل فلورنسا . لكن الأمر يختلف في التراجيديا . فهنا كانت توجد إمكانيات لدراما جبارة ، دراما فاوستية أصيلة ذات أشكال وجرأة لا يدركها الخيال . أما عدم ظهور مثل هذه الدراما ، وعجز كل عظمة شكسبير والدراما التيوتونية عن التحرر الكامل من سحر هذا العرف الذي أسيء فهمه ، فانما يعود أولاً وأخيراً الى الإيمان الأعمى بـ لطة أرسطوطاليس وسيادته . وذاك الذي ربما لم تأت به الدراما الباروكية ، ليته بقي تحت تأثير الملحمة الفروسية والتمثيلية الغوطية لعيد الفصح والتمثيلية الدينية وذلك في الجوار القريب من الأراتوريو وقصص العاطفة الموسيقية دون أن تترامى الى سمعه أية هتامة من المسرح اليوناني ! فان تراجيديا تنشأ من روح الموسيقى الكونتروبونتية ، تراجيديا متحررة من المحدوديات الخاصة بالتشكيل ، وشعر درامي يستطيع ان يتطور ابتداء من اورلاندو ولاسو وبالاسترينا (جنباً الى جنب وهنريخ شوتز وباخ وهندل وغلوك وبيتهوفن ، لكن تطوراً كاملاً في حريته) ليصبح شكلاً نقياً خاصاً به : هذا ما كان ممكناً ، وهذا هو الذي لم يحدث ، والفضل كل الفضل في كون تصويرنا الزيتي يمتلك حرية باطنيـة يعود أولاً واخيراً الى تلك المصادفة السعيدة التي أتت على فن التصوير الاغريقي على الحائط ولم تبق لنـا منه أثراً .

- ٦ -

لم تكن الوحدات كافية بالنسبة الى الدراما الاتيكية . لذلك طالبت بأكثر منها ، فاستلزمت القناع الصارم بدلاً من حركات الوجه ، وبذلك حرّمت الوصف الخلقي الروحي بالروح نفسها التي حرمت بها العاطفة الاتيكية تحت تماثيل مشابهة لنماذجها . وطالبت بشخصات أحجامها اكبر من أحجامها الطبيعية ، وحصلت عليها بواسطة تضخيم حذاء الممثل وحشو بزته الى درجة كان يصعب معها عليه ان يتحرك أو يسير ، وبهذا استأصلت الدراما الاتيكية كل ما فيه من فردية ، واخيراً طالبت بالقاء رتيب الترداد للأغاني وقد امنت هذا المطلب بواسطة لسان آلة موسيقية كانت تثبت في القناع .

ان نص التمثيلية العاري كما نقرأه اليوم (دون أن نقرأ بين سطوره الروح الغوطية وشكسبير ورؤيانا الخاصة) هو قليل التعبير عن المغزى الأعمق لهذه الدرامات . لقد ابدعت منجزات الفن الكلاسيكي من اجل العين فقط ، وحتى من أجل العين الجسدية للانسان الكلاسيكي ، ولهذا فان الاسرار تكشف عن نفسها عندما توضع فقط في أشكال حسية . وهنا يُلفت انتباهنا الى أحد مظاهر التراجيدي الاغريقية الذي تجد فيه كل تراجيدي أصيلة في فاوستيتها مظهراً لا يمكن التسامح معه ، واعني بهذا المظهر الوجود الدائم للجوقة على خشبة المسرح . فالجوقة هي التراجيديا البدائية ، لأن الـ ... بدونها يصبح أمراً مستحيلاً . فخلق الانسان هو شيء خاص بالانسان ، لكن للموقف الذي يتخذه الانسان معنى فقط في ارتباطه بالآخرين .

فالجوقة كجمهور (وهذا أمر نموذجي في تعارضه والانسان الوحيد أو

الانسان الباطني ، ويتناقض والمونولوج (المناجاة - مخاطبة المرء لنفسه المترجم) الغربي . أقول ان هـذه الجوقة موجودة على خشبة المسرح بصورة دائمة ، وهي الشهيد على كل مناجاة (مونولوج) . وهذه الجوقة التي ينتفي الخوف بواسطتها في الحياة ـ المسرح ، كما ينتفي أمام الجمهور من اللامحدود والفراغ في الحياة الحقيقية هي جوقة أصيلة في « ابولونيتها » . فاستعراض المرء لنفسه أمـــام الجمهور ، والندب المتفاخر امام الجموع - بدلاً من الاحزان المتوحدة التي يعانيها المرء في غرفة نومه ، والدموع والمراثي التي تمـــلأ سلسلة كاملة من درامات كفيلوكتيتس وتراشينا (Trachiniae) ، واستحالة كون الانسان وحيداً ، وشعور المدنية ، وكل ما هو أنثوي في هـــذه الحضارة الذي نراه ممجداً ومعبوداً في « بلفيدر ابولو » (Belveder Apollo) أقول ، إن هذه الأمور كلها انما تكشف عن ذاتها وتفضح نفسها في هذا الرمز الذي ترمز اليه الجوقة .

ونحن اذا ما فتشنا عن شبيه لهذا النوع من الدرامات فاننا نجـده في مونولوج شكسبير المنفرد ونحس في المحادثات وحتى في مناظر المجموعة من الناس بالبعـد الشاسع الذي يفصل بين الاشخاص ، حيث نشعر بأن كل شخص منهم يتحدث في اعماقه الى نفسه فقط ، وليس هناك من شيء يستطيـع أن يتغلب على هـــذا النأي والبعد اللذين نشعر بهـــما في هملت كما في « تاسو » وفي دنكيشوت كما في فيرتر ، ونحس حتى بأن برسيفال لإيشنباخ مليء بها ومطبوع بمفهوم اللانهاية . وهذا الفرق قائم بين كل الشعر الغربي والشعر الكلاسيكي . فكل شعرنا الغنائي ابتداء من « فالتر فون دى فوجل فايدي » (Walther Von derVogelweide) حتى غوتيه وحتى قصائد مدننا العالمية المتحشرجة ، هو مونولوج ، بينما ان الشعر الغنائي الكلاسيكي هو شعر غنائي جوقي ، وغناء ينشد امام المتفرجين . فالشعر الغنائي الغربي يتلقاه الانسان تلقياً باطنياً كأنه يتلقى موسيقى معدومة الصوت ، بينما ان الكلاسيكي يتلى امـام الجمهور ، فالأول ينتمي الى الغرفة الهادئة وينشر بواسطة الكتاب ، أما الثاني فانما هو وقف على المكان الذي يجهر به فيه .

وهكذا ، ومع ان التمثيليات الدينية « اليوسية » والمهرجـانات « التراقية »

اعيد ظهور (epiphany) ديونيزوس كانت مهرجانات ليلية ، فإن فن تيسبس (Thespis) تطور وفق مـــا اقتضته طبيعته الباطنية بوصفه مشهداً للصباح ولضوء الشمس ، لكن تمثيلياتنا الغربية الشعبية العـــاطفية هي على العكس من التمثيليات الكلاسيكية الدينية ، وقد نشأت تمثيلياتنا في الاساس في التـــلاوة الدينية للاجزاء الموزعة وكان الكهنة اول من اخرجها في الكنيسة ، ثم قام بعدهم الرجال العاديون باخراجها في الاحياء العامة وفي صباحات المهرجانات الرفيعة وقد أدت هذه التمثيليات دون أن يلحظها احـد الى فن مساء وليل . وكانت المشاهد التمثيلية تحدث في عصر شكسبير في وقت الأصيل المتأخر ، وقـــد بلغ المغزى الصوفي لهذا الارتباط بين الانجـــاز الفني وغروب الضوء هدفه على يد غوتيه وهناك ، بصورة عامة ، لكل فن وحضارة اوقاتها الهامة في النهار. فموسيقى القرن الثامن عشر هي موسيقى الظلام والعين الباطنية ، أما فن تشكيل اثينا فهو فن النهار الذي صفا جلده من الغيوم .

ونحن نستطيع أن نتبين أن هذا التضاد ليس بتضاد سطحي حين مقارنتنا بين التشكيل الغوطي المغلف أبداً بالضوء الديني المغبش وبين النـاي الايونية التي هي الآلة الموسيقية لوقت الظهيرة . ان الشمعة تؤكد الفراغ بينما أن ضوء الشمس ينفيه بوصفه مضاداً للاشياء . ففي الليل ينتصر كون الفراغ على المادة ، أمـا في النهـــار فان الاشياء والقرب تؤكد نفسها وينبذ الفراغ ويُرفض . ويبدو هذا التعارض نفسه ايضاً في التباين القائم بين التصور الاتيكي على الحائط وبين التصوير الزيتي الشمالي ، وفي رموز هليوس (Helios) وبان (Pan) ، ورموز الليـــلة المرصعة بالنجوم وغياب الشمس الأحمر. ففي منتصف الضياء ، وخاصة خلال الليالي الاثنتي عشرة الطوال التي تعقب عيـد الميلاد تخطو نفوس موتانا خارج الحدود . أما في العالم الكلاسيكي فان النفوس تنتمي الى النهار ، وحتى الكنيسة المبكرة زمناً كانت لا تزال تتحدث عن الـ .... ، أي النهارات الاثني عشر المكرسة ، ولكن هـــذه النهارات أصبحت مع يقظة النفس الفاوستية « ليـــالي » اثنتي عشرة .

إن التصوير الكلاسيكي على الاواني والحـائط لا يشير الى أي وقت من اوقات النهار ، (مع أن هذه الحقيقة لم يلحظها احد حتى الآن .) فليس في هذا التصوير ظل يشير الى وضع الشمس ، ولا سماء تظهر النجوم وتبديها ، وليس هناك من صباح أو مساء ، من ربيع أو خريف، بل انما كل ما في هذا التصوير هو مجرد تألق معدوم الزمان . ولقـد تطور تصويرنا الزيتي ، ولأسباب متساوية وتلك في وضوحها ، في اتجاه معاكس لذاك الاتجاه ، واندفع نحو ظلام تخيلي ، وكان كالتصوير الكلاسيكي مستقلاً ايضـاً عن اوقات النهار ، وهذا ممـا يشكل الجو المميز والخاص لفراغ النفس الفاوستية . وإنه لأهم مغزى كأن تتعمد منذ البداية أن تعالج ميدان الصورة استناداً الى وقت معين من النهار أي تاريخياً . فهنـاك صباحات مبكرة ، وغيوم غروب ، وهناك ايضاً آخر ومضـات تتبدى على خط الأفق لجبال نائية ، وهناك الغرفة التي ينيرها ضوء الشمعة ومروج الربيع وغابات الخريف ، وظلال الادغال والاخاديد من طويلة وقصيرة ، لكن هذه جميعـاً تتخللها من اولهـا الى آخرها ظلماء قاهرة ناجمة عن حركة الاجرام السماوية . والحق ان التألق الدائم والغبشة الدائمة هما طابع ما هو كلاسيكي ومـا هو غربي وذلك في الدراما والتصوير الزيتي على حد سواء ، لهذا ألا يجوز لنا ان نصف الهندسة اليوقليدية بانها رياضيات النهار ، وأن ننعت الهندسة التحليلية برياضيات الليـل ؟

لقد كان الاغريق يعتبرون تبديل المنظر نوعاً من التدنيس ، بينما انـه بالنسبة الينا ضرورة دينية وفرضية لشعورنا بالعالم فهناك شيء ما يبدو وثنياً في المنظر المحدد الثابت لتاسو . ونحن نحتـاج الى مسرح ينفض عنه المحدوديات الحسية ويجتذب العـالم بأكمله الى داخله . وقد بلغت اللانهائية الدرامية ، والتطويع الشجي بكل المحدوديات السكونية الذروة في شكسبير الذي ولد حيـنما توفي ميكالنجلو وتوقف عن الكتابة عندما جاء رمبراندت الى العالم . فغابات شكسبير وبحوره وحدائقه وميادين معاركه تقع جميعـاً في البعيد اللا محدود . فالسنين تمر سريعـاً في فراغ الدقائق ، والملك لير المجنون الذي يتوزع شخصيته غبي ومنبوذ

متهور وهو يجلس على المرج في ليل داج عاصف، و « أناه » التي لا يوصف توحدها، في هذه الأمور كلها يتجلى شعور الحياة الفاوستية . ولا تفصل سوى خطوة واحدة بين منظر كهذا وبين المناظر الطبيعية ، التي تُرى ويحس بها باطنياً ، واعني مناظر موسيقى مدينة البندقية المعاصرة تقريباً لشكسبير ، وذلك لأنه كان يلمّح على المسرح الاليصاباتي الى كامل الشيء تلميحاً . لهذا كانت العين الباطنية تصوغ لنفسها من تلميحات قليلة صورة للعالم حيث تعرض فيه المناظر ، (التي وجدت بعيداً) نفسها على المشاهد .

أما المسرح الاغريقي فانه لم يكن بامكانه ابداً ان يعالج منـاظر كهذه . فالمنظر الاغريقي ليس أبداً صورة لمنظر طبيعي، وهو بصورة عامة لا شيء ، واذا ما أردنا ان نصفه فاننا نقول في أحسن الاحوال بأنه قاعدة لتمثال قابل للحركة . فالمشخصات في نظر الاغريق كانت كل شيء في الدرامـــا كما هي في التصوير على الحائط . وهناك قول يقال احياناً بأن الانسان الكلاسيكي يفتقر الى الاحساس بالطبيعة .

ولا شك أن الفرد الكلاسيكي لا يحس بالطبيعة الفاوستية ، طبيعـة الفراغ والمنظر الطبيعي . فطبيعته كانت الجسم ، ونحن اذا ما تركنا لعاطفة الجسد ان تغوص فينا عميقاً ، فعندئذ نعي فجأة العين التي قد يتابع بهـا الانسان الاغريقي تضريس الفصل المتحرك للجسم العاري ، فهذا ، وليست الغيوم والنجوم والأفق ، هو الذي كان « طبيعته الحية » .

-٧-

والآن ، فإن كل ما هو قريب حساً هو قابل لان يفهم من الجميـع ، ولذلك فإن الحضارة الكلاسيكية هي أوسع الحضارات شعبية، بينما ان الحضارة الفاوستية في تعابيرها عن شعورها بالحياة هي أضيق الحضارات شعبيـة . ان الإبداع يكون

« شعبياً » عندما يعطي نفسه بكل اسرارها الى أول قادم عليه ، ومن أول لمحة ، ومثل هذا الابداع يشتمل ظاهره وسطحه على مغزاه .

إن العنصر « الشعبي » (Popular) في أية حضـارة كانت ، هو ذاك العنصر الذي تحدر إلينا ، دون أن يتبدل ، من أوضاع وتخيلات بدائيـــة ، وهو الذي يفهمه المرء منذ طفولته دون أن يضطر ليبذل أي جهد كي يتمكن من أي منهاج أو نظرة جديدة،وهو بصورة عامةالعنصر الصريح الفوري فيوضوحه للأحاسيس، وذلك في تباينه وذاك العنصر الذي يُلمح اليه تلميحاً والذي يتوجب أن يكتشف من قبل أناس قلائل وأحياناً من قبل قلة القلة من الناس . وهناك افكار ومنجزات وأناس ومناظر طبيعية ذات شعبية واسعة . فلكل حضارة ُخلقها الخاص المعين من خفي باطني وشعبي جماهيري ، وهذا الخلق ملازم لكل أعمالها طالما أن لهذه الأعمال أهمية رمزية . فالعادي (العمومي) يقضي على فروق السعة الروحية كما يقضي على التباين في العمق بين انسان وآخر بينما أن الخفي الباطني يؤكد تلك الفروق وهذا العمق ويشد في عضدها .

واخيراً نرى بالنسبة الى خبرة العمق الأولية لهذا النوع أو ذاك من الانسان الموقظ ، (أي بالنسبة الى الرمزي الأولي لوجوده ونظرته الى العالم حوله) ان العنصر «الشعبي» المجرد والساذج يربط نفسه برمز مـا هو جسماني ، بينما نرى ان رمز الفراغ اللامتناهي ينتمي الى علاقة صريحة في لاشعبيتها تربط بين الابداعـات وبين رجال الحضارة .

إن الهندسة الكلاسيكية هي هندسة الطفل ، هندسة الرجل العادي (وعناصر هندسة يوقليد لا يزال يضمها حتى اليوم كتاب مدرسي يدرس في انكلترا) والعقل العامل المياوم سيعتبر دائماً هذه الهندسة ، الهندسة الحقة الصحيحة الوحيدة ، أمـا جميـع أنواع الهندسة الطبيعية التي هي في حيز الامكان (والتي اكتشفت فعلاً نتيجة لجهود هائلة كانت ترمي الى التغلب على ما هو شعبي وواضح) فإن هـــذه الأنواع لا يمكن أن تفهمها سوى دائرة ضيقة من الرياضيين المحترفين . « فالعناصر الاربعة» الشهيرة » « لامبيدوكليس » Empedocles ، هي عناصر كل انسان ساذج ، وهي

تشكل فيزياء الفطرة ، بينما أن فكرة النظـــائر المشعة التي جاءت وليدة الابحاث في الاشعاع هي فكرة من الصعب ادراكها حتى من قبل اللوذعي البارع في العلوم المتشابهة شبهاً قريباً . ان كل ما هو كلاسيكي يمكن ادراكه بلمحة واحدة ، أكان هذا معبداً « دورياً » أو تمثالاً ، أو مدينة عالمية ، أو مذاهب، ففي هذه لا توجد مؤخرات صور واسرار . ولكن فلتقارن بين واجهة كاتدرائية غوطية وبين عقد كلاسيكي (Propylaea) أو بين الحفر على المعدن وبين التصوير على الأواني ، بين سياسة الشعب الأثيني وبين سياسة مجلس الوزراء الحديث . ولنتأمل فيما تعنيه أعمالنا صانعة الحقبات التاريخية من شعر وسياسة وعلوم ، إذ نها استوجبت آداباً بأكملها من الشروح والتفاسير والتعاليل ونجاح هذه لم يكن مما لا يقبل الجدل . وبينما كان النحت البرثينوني « موجوداً » (مفهومـاً - المترجم) بالنسبة الى كل هيليني فإن موسيقى باخ ومعاصريه كانت خاصة بالموسيقيين وحدهم . فنحن لدينـا نماذج من الخبراء في رامبراندت ، والعلماء في دانتي ، ولدينـــا خبراء في الموسيقى الكونتروبونتية ، ولكن مما يُلام عليه فاغنر ويُعنف بسببه هو تيسيره للكثيرين الكثيرين من النـاس كي يصبحوا فاغنريين ، وذلك لأنه خص الموسيقيين المدربين بالقليل القليل من موسيقاه . ولكن هل نسمع بأن هناك خبيراً في فيدياس وحتى عالماً مختصاً بهوميروس ؟ وهنا تكمن مجموعة من الظواهر التي نميل حتى الآن الى معالجتها (بمزاج من فلسفة اخلاقية أو أفصح قولاً ، بنزعة ميلودرامية) بوصفهـا هنات تشترك فيها الانسانية ، لكنها في الواقع هي عوارض شعور الحياة الغربية ، وأعني بهذه : الفنان الذي « أسيء فهمه » ، الشاعر الذي « ترك ليتضور جوعاً » ، المكتشف « المستهزأ به » المفكر الذي « يتقدم عصره بقرون من السنين » وهكذا دواليك . ان جميع هؤلاء هم نماذج لحضارة خفية باطنية . فمصائر من هـذا النوع ترتكز قاعدتها على عاطفة البعد التي تختفي داخلها الرغبة في اللانهاية وإرادة القوة ، وهذه النماذج هي ضرورية في ميدان الجنس البشري الفاوستي (وفي كل المراحل) كما هي نماذج يستعصي فهمها على ألباب الجنس البشري الأبولوني .

ان كل مبدع حقيقي في الحضارة الغربية كان يهدف منذ البداية حتى النهاية الى

شيء ما لا تستطيع غير القلة فهمه . ولقد أطلق ميكالنجلو ملاحظة قال فيها أن اسلوبها قد ُعين كي ُيصلح الحمقى ويهذبهم . أما « غاوس » فلقد أخفى اكتشافه للهندسة غير اليوقليدية مدة ثلاثين عاماً خشية صخب « البوئيان »[1] Boeotians وضجيجهم . ونحن هذا اليوم نفصل بين أساتذة فن بناء الكاتدرائية الغوطية وبين ما هب ودب من المعماريين ، وهذا القول ينطبق ايضاً على كل مصور ورجل دولة وفيلسوف . ولنتأمل في جيوردانو برونو ، أو ليبنتز ، أو « كنت » في تباينه وآناكسياندر وهيرقليطس أو فيتاغوروس. فما الذي يعنيه عجز رجل الشارع عن فهم أي فيلسوف الماني يستحق الذكر ،وما الذي يعنيه عدم وجود مركب البساطة والجلالة الذي نجده لدى هوميروس في أية لغة غربية ؟ فأغنية النيبيلونج (Niebelungen lied) هي ترديد شاق بحفظ ، أما فيما يتعلق بدانتي فان فهمه ، في المانيا على كل حال ، نادراً ما يتجاوز « البوز » الحرفي . إننا نجد في كل مكان من العالم الغربي ما لا نجده في العالم الكلاسيكي ، (أي الشكل المحدود المحصور) . فهناك مراحل تاريخية (مثلاً الحضارة الريفية والفن الروكوكو) هي بأكملها محصورة إلى أضيق حد بالنخبة ، وهي مراحل غير جذابة أو مغرية،وليس لافكارها وأشكالها أي وجود إلا في نظر طبقة صغيرة من الناس الأرقى . وحتى عصر الانبعاث لا يستثنى من هذا القول ، فهذا العصر بالرغم من أنه يشير إلى انبعاث تلك الفنون الغابرة التي هي بمتناول أفهام الجميع ، إلا أن هذا العصر هو ، فعلاً ، إبداع دائرة أو مجموعة من النفوس الافرادية المختارة ، وهو يمثل ذوقاً يرفض الشعبية منذ مستهل بدايته ، ونحن نستطيع أن نكتشف مدى عمق مغزى الفصل بما كان يحدث في فلورنسا حيث كانت عامة الناس تنظر الى منجزات النخبة بلا مبالاة ، أو تحملق فيها فاغرة الأفواه ، أو تحدجها بنظرات البغضاء . وأحياناً تمزقها وتحطمها كما حدث في عهد سافونا رولا . أما في العالم الكلاسيكي فان الحال كانت على عكس ما ذكرت إذ كان كل نائب « أتيكي» من نواب الأقاليم ينتمي

---

١ – « البوئيان » قوم مشهورون بغبائهم –المترجم–

الى الحضارة الأتيكية التي كانت رحابها تتسع لكل انسان ، ونتيجة لهذا الواقع فان التمييز بين العميق والضحل هذا التمييز ذو الأهمية الحاسمة بالنسبة الينا ، لم يكن له إطلاقاً من وجود . أما نحن فنرى أن كلمة شعبية هي كلمة مرادفة لكلمة ضحل ، وذلك في الفن كما في العلوم، لكن الانسان الكلاسيكي لم يكن يرى ما نراه .

ولنتأمل في علومنا ايضاً . ان لكل منها ، دون استثناء، بالاضافة الى عناصرها البدائية ، ميادين معينة « أرقى » لا يمكن أن يلجها الانسان العادي ، وهذه الميادين هي ايضاً رموز الى ارادتنا للانهاية والى حيويتنا الاتجاهية . فعدد الجمهور الذي كتبت له فيزياؤنا الحديثة لا يتجاوز الألف من الناس على أوسع تقدير ، زد على ذلك أن هناك بعض المسائل فيرياضياتنا الحديثة لا يستطيع فهمها سوى دائرة عدد أفرادها أقل بكثير مما ذكرت ، وذلك لأن علومنا الشعبية علوم معدومة من كل قيمة وهي مزورة ملفقة ومحطة في قدرنا . ونحن لا نملك فقط فناً خاصاً بالفنانين ، بل إنما نملك ايضاً رياضيات خاصة بالرياضيين، وسياسة خاصة بالسياسيين (سياسة لا يدركها الـ Profanum Vulgus قراء الصحف من بعيد أو قريب، بينما أن السياسة الكلاسيكية لم تتجاوز أبداً أفق السوق العامة) ونملك ديناً خاصاً « بالعبقريات الدينية » وشعراً خاصاً بالفلاسفة. والحق أننا نستطيع أن نعتبر الحنين الى الأثر الواسع كإشارة كافية بحد ذاتها الى بدء أفول العلوم الغربية التي نحس بأفولها الآن . أما كوننا نشعر بالعصر الباروكي الشديد في سريته وباطنيته على أنه عبء يثقل كاهلنا ، فهذا هو عارض من عوارض قوتنا المتداعية وتبلد مفهوم المسافة ذاك الذي اعترف بالمحدودية بذلة وضعة وهوان .

لكن العلوم القليلة التي لا تزال تحافظ على جمالها ودهائها القديمين ، وعلى العمق والحيوية في الاستنتاج والاستدلال ولم تلطخها الصحافة بعفونتها ، (وهذه العلوم هي حقاً قليلة) أقول ان هذه العلوم من فيزياء نظرية ورياضيات، ومذهب (Dogma) كاثوليكي ، وربما الفقه القانوني أيضاً ، إلى آخر القائمة ، تتوجه فقط الى عصبة مختارة من الخبراء عددهم قليل جداً . وهذا الخبير ونقيضه الرجل العادي ، هما ما

تفتقر اليها الحياة الكلاسيكية افتقاراً تاماً حيث أن كل إنسان فيها يعرف كل شيء . أما بالنسبة الينا فان الاستقطابية الخبير والرجل العادي كلما للرمز الرفيع من مغزى ، وحينما يبدأ توتر هذه المسافة الفاصلة بين الخبير والرجل العادي بالهدوء فعندئذ تكون الحياة الفاوستية قد أخذت بالذبول .

ان الاستنتاج الذي هو الآن موضوع الجدل بالنسبة الى تقدم العلوم الغربية في طورها الأخير (هذا الطور الذي قد يمتد ، أو لا يمكن له أن يمتد ، طيلة القرنين القادمين) هو أنه لما كانت ضحالة المدينة العالمية الكبرى وتفاهتها، تدفعان بالفنون والعلوم الى زريبة الكتب والى داخل المصنع ، فتناسباً مع هذا الواقع ستحصر روح الحضارة اليتيمة المولد نفسها في دوائر يتزايد ضيقها يوماً بعد آخر ، وهي في بُعدها عن الدعاية ستعمل في أفكار وتعالج أشكالاً يبلغ غموضها حداً لا تستطيع معه سوى حفنة من العقول الفاخرة السامية أن تحقق تلك الافكار والاشكال بمعنى ومغزى .

-٨-

ليست هناك في أية منجزة فنية كلاسيكية من محاولة لاقامة علاقة بينها وبين المشاهد (المتفرج) وذلك لأن هذا الأمر يستوجب لغة شكل المنجزة أن تؤكد وتستفيد من وجود العلاقة بين المنجزة وبين الفراغ اللامحدود المحيط بها . فالتمثال الاتيكي هو بكليته جسم يوقليدي معدوم الزمان والعلائق ومنعزل مستقل قائم بذاته . فهذا التمثال لا ينطق ولا ينظر ، ولا يحس بوجود المتفرج عليه . وهو خلافاً لجميع الاشكال التشكيلية في كل حضارة اخرى ، يقف وحيداً لا يتلاءم وأي نظام هندسي معماري ، فهو فرد بين أفراد وجسم بين أجسام ، أما الفرد الحي فإنما يدركه بوصفه مجرد جار له ، ولا يحس به كنفوذ اجتياحي وأثر غزوي

وكفؤاً قادراً على اجتيـــاز الفراغ . على هذه الشاكلة يُعبر عن شعور الحيـاة الأبولونية .

جاء الفن المجوسي ليعكس فوراً معنى هذه الاشكال ومغزاها . فأعين التماثيل والصور وفق الاسلوب القسطنطيني كبيرة محملقة وهي بالتأكيد موجهـــة . فهذه العيون تمثل الوجد أسمى ما في جوهري النفس . أما النحت الكلاسيكي فانه نحت عيوناً تبدو كأنها عمياء ، لكن تلاميذه (من المجوس – المترجم) قد ملوا اسلوبه ومجوه ، لذلك ضخموا العين بصورة غير طبيعية وجعلوها تحملق في الفراغ الذي لم يعترف بوجوده الفن الأتيكي . فالرؤوس في التصوير الزيتي الكلاسيكي على الحائط يتطلع بعضها الى بعض ، لكن في فسيفساء رافينا وحتى في الانجازات التضريسية المتبدية في التوابيت الحجرية العائدة الى العصر المسيحي المبكر زمناً والرومـــاني المتأخر زمناً ، فان هذه الرؤوس تتوجه بعيونها الى المشاهد (المتفرج) ، وتركز نظراتها الكاملة في روحانيتها عليه ، لذلك يجتاح ، بغموض ولا كلاسيكية ، بفعل ناء ولده العالم الموجود داخل المنجزة الفنية في جو المشاهد . ونحن نستطيع حتى الآن أن نعثر على شيء ما من هذا السحر في أرضيات الصور المذهبة العائدة الى العصرين الفلورنسي والرينيشي المبكرين .

ولنتأمل الآن في التصوير الزيتي الغربي ، وكيف كان يعي بعـــد ليوناردو رسالته وعياً كاملاً . وكيف كان يعالج الفراغ اللامتناهي بوصفه شيئاً مـا مفرداً فريداً يدرك كلاً من الصورة والمشاهد كمجرد مركزي ثقل للديناميكيـــة الفراغية . فشعور الحياة الفاوستية المكتمل وعاطفة البعد الثالث ، يستوليان على شكل الصورة ، على السطح المصور ، ويحولانه وفق أسلوب لم يُسمع بـه ابداً . فالصورة لم تعد تقف بنفسها أو تتطلع الى المشاهد بل انما تأخذه وتبتعد به داخـل بيتها ووسطها . فالقطاع المحدد بجوانب الإطار (ميدان « صندوق الدنيا » وميدان المسرح) يستحضر الفراغ الكوني نفسه . ويفقد صدر الصورة ومؤخرتها كل نازع الى المادية والقرب ، وتكشف بدلاً من أن تطمس . وتُعمق الآفـاق البعيدة الميدان حتى اللانهاية ، وتستأصل معالجة اللون لصدر الصورة القريب السطح المثالي للفعل

الذي شكلته الصورة ، وبهذا يمتد ميدان الصورة ويتسع كي يشتمل على المشاهد نفسه .

والآن لم يعد المشاهد هو الذي يختار موقفه الذي تبدو منه الصورة على أشد ما لها من أثر ، بل إنما أصبح الأمر على العكس تماماً ، فالصورة هي التي تملي عليه لتحدد له المركز والمسافة . زد على ذلك أن الصورة قد تخلصت أيضاً من الحدود الجانبية ، فمنذ عام ١٥٠٠ فما بعد كان اجتياح الاطار يزداد جرأة وتكراراً .

إن المشاهد الاغريقي يقف أمام صورة زيتية صورها بوليغنيتوس على الحائط، أما نحن فنغوص في الصورة ونغرق داخلها، أي أننا ننجذب اليها نتيجة لقوة معالجة الفراغ . ولما كانت وحدة الفراغ قد أقرت ثانية لذلك فان اللانهاية التي تمتد بها الصورة في كل اتجاه قد أصبحت خاضعة لإحكام المرئي الغربي ، ومن المرئي يمتد درب امتداداً مباشراً مستقيماً الى إدراك صورة عالمنا الفلكي والى روده الشجي داخل البعد الذي لا يعرف نهاية له .

إن الانسان الأبولوني لم يشأ أن يراقب الكون الواسع ، ولم يأت أي منهاج فلسفي على ذكره ، فهذه المناهج لا تعرف سوى المعضلات المتعلقة بالاشياء الواقعية المحسوسة ، وليس في هذه المناهج أي شيء ايجابي أو ذي مغزى لتحدثنا عما هناك بين الاشياء . فالمفكر الكلاسيكي يأخذ بيئة[1] الارض التي يقف عليها والتي هي (حتى في هيبارخوس Hipparchus) مغلقة ببيئة فلكية ثابتة محددة ، بوصفها العالم الكامل المعين ، ونحن إذا ما سبرنا الأغوار والأسرار ذات الدافع ، للنظرة الكلاسيكية ، فإننا عندئذ لا شك سنفزع ونجفل تقريباً من الحاح النظرية الكلاسيكية وعنادها ، هذه النظرية التي حاولت مرة بعد اخرى أن تربط نظام

---

١ - لاحظ اخترنا هنا كلمة بيئة ترجمة لـ Sphere - المترجم-

هذه السماوات بنظـــام الارض وعلى صورة لا تتطاول على أسبقية الأرض وأفضليتها .

ولنقارن بين المحاولة الكلاسيكية هذه وبين الحميا الحاسمة التي دفعت باكتشاف « كوبرنيكوس » (« معاصر » فيثاغوروس) يغوص عميقـاً في نفس الغرب ، لتتأمل مقارناً ، في روح الروغ التي كانت تنخس كيبلر (kepler) ليتبحر في قوانين المدارات (جمع مدار) الفلكية التي اكتشفها كرؤيا فورية فتح الله ناظريه عليها ، فهو لم يجرأ على الشك في كون هذه المدارات دائرية الشكل ، لأن أي شكل آخر لها سيكون معدوم القيمة كرمز . وهنا يلتقي شعور الحياة الشماليـة القديم ، توق اللانهاية الفايكنغية ، (Viking) بما يخصه وهنا ايضاً يكمن مغزى الاكتشاف ذي الميزة الفاوستية ، اكتشاف التلسكوب ، الذي ينفذ الى فراغات مستترة عن العين المجردة وممتنعة على إرادة القوة ، اذ يوسع التلسكوب مـا نمتلك من الكون . ان الشعور الديني الحقيقي الذي يستولي علينـا ، حتى هذا اليوم ، عندما نتجرأ على التأمل في أعماق الفراغ الكوكبي لأول مرة (وهو شعور القوة ذاته الذي تستهدف أعظم تراجيديات شكسبير ايقاظه) ، أقول ان هذا الشعور كان سيبدو لسفوكليس الحاداً ما بعده إلحاد .

إذن فإن انكارنا «لقبة» السماء الزرقـاء هو عزم وتصميم وليس خبرة حس . فالأفكار الحديثة في طبيعة الفراغ الكوكبي (أو لنتكلم بأكثر من تعقل وكلمة، ولنقل أن الامتداد المشار اليه باشارات ضوء تراها العين والتلسكوب) هي افكار لا ترتكز أكيداً الى معرفة ثابتة مؤكدة، وذلك لأن ما نراه بواسطة التلسكوب هي أقراص (قرص النجم المضيء) صغيرة متألقة مختلفة الاحجام . أمـــا الآلة الفتوغرافية فانها تقدم الينا صورة غير تلك تماماً (وصورتها ليست أدق من صورة التلسكوب ، بل انما هي مختلفة عنها) لذلك فإن تشكيل صورة مناسبة للعـــالم يتوقف على ربط هاتين الصورتين الواحدة بالأخرى بواسطة فرضيات عديدة، ومراراً جريئة جداً ، (مثلاً فرضيات المسافات والاحجـــام والحركات) التي نقوم نحن بأنفسنا بصياغتها . ان اسلوب هذه الصورة (صورة العالم) ينطبق على اسلوب نفسنا

الخاصة. فنحن لا نعلم حقاً مدى اختلاف قوى الضوء بين نجم وآخر ، ولا نعرف ما إذا كانت هذه القوى تتباين في مختلف الاتجاهات . ولا نعلم ما إذا كان الضوء يتبدل ، يتقلص أو يطفأ في الامتدادات الكلية والاتساعات غير المحدودة للفراغ . ونحن ايضاً لا نعلم ما إذا كانت مفاهيمنا الأرضية عن طبيعة الضوء ، وكل ما يشتق ويستنتج منها من نظريات وقوانين ، تمتلك صحة ما وراء محيط الارض المباشر . فما « نراه » ليس سوى إشارات ضوء ، أما ما نفهمه فإنما هو رموز لنفوسنا .

إن النهضة القوية لفكرة العالم الكوبيرنيكية (هذه الفكرة التي هي وقف على حضارتنا فقط « واني لأغامر فاؤكد على انها قد تبدو حتى الآن متناقضة في ظاهرها » هي فكرة قد وسترغم على الانسحاب الى زوايا النسيان حالما تشمر نفس حضارة قادمة بمخاطر هذه الفكرة عليها) أقول إن النهضة القوية ترتكز الى اننا قد نزعنا ثقتنا منذ الآن فصاعداً بالسكون الجسماني وبالأرجحية المتخيلة للأرض في الكون . فحتى ذاك الوقت كانت السماوات التي يفكر أو يحس بها على أنها كمية جوهرية كالارض ، تعتبر كأنها في حالة توازن قطبي والارض . لكن الآن أصبح الفراغ هو الذي يحكم الكون . فكلمة « العالم » تعني الفراغ ، والنجوم بالكاد تعتبر أكثر من نقاط رياضية ، فهي كرات بالغة الصغر داخل الاتساع اللامحدود ، ولم يعد كونها كمادة يؤثر في الشعور بالعالم . فبينما اتخيل ديموقريطس الذي حاول (باسم الحضارة الأبولونية وكان مقدراً عليه ان يحاول) أن يعين شيئاً من حد ذي نوع جسماني للكون كله ، أقول تخيل طبقة من ذرات لها شكل الخطاف كجلد يغطي الكون ، نجد نحن أنفسنا مساقين بجوع لا يشبع نحو الاكثر فالاكثر من البعد . فالنظام الشمسي الذي اكتشفه كوبيرنكوس قد مد به جيوردانو برونو ليصبح الفاً من أنظمة شمسية كهذا . وقد نما هذا النظام نمواً لا يمكن قياسه في العصر الباروكي ، ونحن نعرف اليوم بأن مجموع كل الأنظمة الشمسية يبلغ ٣٥ مليوناً تقريباً وهي تشكل نظاماً كوكبياً مغلقاً (نظاماً متناهياً بكل تأكيد) وهذا النظام يشكل بدوره شكلاً اهليلجياً في دورانه ويقع خط استوائه على

محاذاة شريط درب التبانة تقريباً . ان أسراباً عديدة من الأنظمة الشمسية تجتاز هذا الفراغ ، كأنها الطيور الضوارب (Migrant) وتتحرك بالسرعة ذاتها وفي الاتجاه نفسه . وتشكل احدى هذه المجموعات مع قمة في برج هرقل ، من شمسنا والنجوم المتألقة التالية : كابيلا Capella ، فيغا Vega ، ألتير Altair ، وبيتلجيوز Betelgeuse أما محور هذا النظام الهائل الذي لا تبعد نقطة منتصفه (المحور) كثيراً عن المركز الحالي لشمسنا، فإنما يبلغ طوله ٤٧٠ مليون مرة طول المسافة الفاصلة بين الشمس والارض . وفي الليل تشكل السماوات الكوكبية ، اللحظة ذاتها التي نتطلع فيها اليها ، في نفوسنا انطباعات نشأت في الأصل منذ ٣٧٠٠ سنة منفردة في الزمان ، وذلك لأن هذه المسافة المقاسة بالسنوات الضوئية هي التي تفصل أرضنا عن الحد الأقصى الخارجي . وهذه المدة في صورة التاريخ كما تنشر نفسها أمام أعيننا تعادل ديمومة تغطي كل العصور الكلاسيكية والمجوسية وتتجاوز هذه لتشمل الذروة التي بلغتها الحضارة المصرية في عهود الأسرة الثانية عشرة . إن هذه النظرة (واكرر فأقول انها صورة وليست معرفة اختبارية) هي بالنسبة للانسان الفاوستي نظرة رفيعة ونبيلة ، لكنها كانت ستكون في نظر الانسان الأبولوني نظرة محزنة مرعبة وإفناء لأعمق شروط كينونته .

وربما أحس بها الانسان الكلاسيكي ايضاً على انها خلاص محض ، إذ أنه قد وجد في نهاية المطاف حداً وان كان بعيداً . ولكن نحن المساقين بضرورة عميقة تكمن في باطننا يتوجب علينا أن نسأل أنفسنا بكل بساطة هذا السؤال الجديد : هل هناك من شيء خارج هذا النظام الكوكبي ؟ (لاحظ الكوكبي لا الشمسي المترجم) وهل هناك من مجاميع من انظمة كوكبية كهذه تقع على مسافات تصبح معها حتى الابعاد التي عينتها علوم فلكنا صغيرة قصيرة إذا ما قورنت بتلك المجاميع؟ واعتماداً على ملاحظات حسنا يبدو لنا اننا قد بلغنا حداً مطلقاً ، فلا الضوء ولا قوة تجاذب المادة (Gravitation) تستطيعان أن تقدما إشارة من وجود في هذا الفراغ الخارجي (الفراغ خارج الفراغ الذي نعرفه - المترجم) الخالي من الكتلة . لكن الفراغ الخارجي هو بالنسبة إلينا ضرورة فكر بدهية ، فعاطفتنا الروحية

وقلقنا هما بحاجة إلى تحقيق فكرة وجودنا في رموز ، لذلك فهما يكابدان الآلام الناجمة عن هذه المحدودية ، محدودية إدراكنا الحسي .

-٩-

وهكذا كانت ايضاً حال الاجناس الشمالية التي استيقظ داخل نفوسها البدائية النازع الفاوستي ، فإن هذه الشعوب قد اكتشفت في غبشة فجرها فن استخدام الشراع في مخورها عباب البحار ، وجاء اكتشافها هذا بمثابة تحرير لها . لقد كان المصريون يعرفون الشراع ، لكنهم استفادوا منه بوصفه اختراعاً يوفر في طاقات العمل . وكانوا يقلعون بمراكبهم الشراعية كما كانوا يبحرون من قبل بمراكبهم ذات المجاذيف ، بمحاذاة الشاطىء الى بونط (Punt) وسوريا ، ولكن لم تكن لديهم فكرة الاقلاع الى عرض البحار (وأعني بهذه الفكرة تحرراً ورمزاً) . فالاقلاع[١] ، والاقلاع الحقيقي هو نصر على اليابسة اليوقليدية .

ففي مطلع القرن الرابع عشر بدا أن يد المصادفة هي التي دفعت الى اكتشاف البـــارود والبوصلة في وقت واحد تقريباً (مع تشكل مراحل التصوير الزيتي والموسيقى الكونتربونتية) فالبارود يعني الاسلحة البعيدة المدى ، والبوصلة تعني المخالطة الواسعة المجال . وهاتان الوسيلتان قد اكتشفتها بالضرورة الحضارة الصينية

---

١ - يريد المؤلف ان يؤكد هنا على المراكب الشراعية ولا شك ان القارىء يدرك مـــا يرمي اليها شبنغلر من وراء هذا التأكيد ، ونحن سنستخدم هنـــا كلمة اقلع للمركب الشراعي وابحر للمركب ذي المجاذيف انسجاما منا وروح المؤلف.

(المترجم)

لنفسها . لقد كان الاقلاع يمثل روح الفايكنغز والهانسا كما يمثل روح تلك الشعوب المظلمة التي لا تشابه ابداً الهلينيين بما لهؤلاء من أوان منزلية يضعون فيهـــا رماد موتاهم ، وركامات مرتفعـــة من تراب يقيمونها في السهول الواسعة نصباً تذكارياً للنفس المتوحدة .

لقـد كان الاقلاع يعبر عن روع اولئك الذين كانوا يرسلون بجثث ملوكهم في مراكب ترعى فيها ألسنة النار الى عرض البحر ، وهذه ظاهرة مذهلة تكشف عن حنينهم المظلم الى اللامحدود . إن روح أهل الشمال قد ساقت مراكبهم المحـــارية الشكل (في القرن العاشر البشير بالولادة الفاوستية) الى سواحـل أميركا . لكن الجنس البشري الكلاسيكي لم يكن ليبـــالي بالتطواف بحراً حول أفريقيا ، هذا التطواف الذي سبق أن قام به المصريون وأتمه القرطاجنيون .

ومما يدل على مدى تمثالية الوجود الكلاسيكي ، حتى فيما يتعلق بالمخالطـــة البشرية ايضاً ، أن اخبـــار الحروب البونية (وهي من أشد الحروب التي عرفها التاريخ) قد ترامت الى أثينا من صقلية كخبر مبهم غير مؤكد . وحتى نفوس موتى الأغريق كانت تحشد في هيدس (Hades) كخيالات غير قابلة للانفعال ، معدومة القوى والرغائب والشعور ، لكن أموات الشمال كانوا يجمعون شملهم في جيوش وحشية قلقة من الغيوم والعواصف .

إن الحادثة التي هي على نفس المستوى الحضاري الذي بلغته اكتشافات الاسبان والبرتغاليين ، تتمثل في الاستعمارات الهيلينية في القرن الثامن قبل المسيح . لكن بينما كانت يتلبس الاسبان والبرتغاليين افتتـان مغامر جموح بمسافات لم تعرفهـــا الخرائط ، وبكل ما هو مجهول ومحفوف بالمخاطر ، كان الاغريق ينطلقون متهيبين حذرين خطوة فخطوة سالكين سبلاً طرقهـــا قبلهم الفنيقيون والقرطـاجنيون والاتروسكان ، ولم يمتد بهم فضولهم ، في أية حال ، إلى ما يقع وراء أعمـدة هرقل وبرزخ السويس ، مع انه من السهل ارتياد ما وراء هذين المعبرين ، إذ انهما كانا في حوزتهم .

ولا شك أن أثينا قد سمعت بالطريق الى بحر الشمال وبالطريق الى الكونغو

وزنجبار والهند ، (ولقد كان الحد الجنوبي للهند معروفاً في زمن نيرون ، وكذلك الحد الجنوبي لجزر سوندا) (Soada) لكن أثينا أغمضت عينيها عن هذه الاشياء كما اغمضتها عن العلوم الفلكية للشرق القديم . وحتى عندما اصبحت الاراضي التي نسميها اليوم مراكش والبرتغال ولايات رومانية ، فانه لم يحاول ان يقوم أحد برحلة في المحيط الاطلنطي ، وبذلك بقيت جزر الكناري منسية .فحس الانسان الابولوني بحنين كولومبوس كان من التبلد كحسه بحنين كوبيرنكوس .

ومع ان التجار الاغريق كانت تسيطر عليهم الرغبة في اجتناء المرابح إلا أن نفوراً ميتافيزيقياً كان يكبح من جماحهم كي لا يوسعوا الأفق ، لذلك فانهم قد التصقوا في الجغرافيا بالأشياء القريبة منهم وبصدور الصور ، شأنهم في هذا الموضوع كشأنهم في المواضيع الأخرى . فوجود دولة المدينة ، هذا المثل الأعلى المذهل للدولة كتمثال ، ليس سوى هروب من العالم الواسع وشعوب البحر ، وذلك بالرغم من انه كان للحضارة الكلاسيكية وحدها ، دون كل الحضارات التي قامت حتى الآن ، طوق من الشواطىء يحيط ببحر من الجزر ، ولم يكن لها امتداد قاري كوطن لها .

وحتى الهلينية بكل ما فيها من ميل وانكباب على اللهو والتسليات التقنية ، لم تحرر نفسها من المراكب ذات المجاذيف التي تربط البحار الى الشواطىء

لقد كان المهندسون البحريون في الاسكندرية قادرين على بناء مراكب عملاقة يبلغ طولها ٢٦٠ قدماً ، ولهذا السبب اكتشف المركب البخاري من حيث المبدأ . ولكن هناك بعض اكتشافات ، لها عاطفة رمز عظيم وضروري وتكشف عن أعماق في داخلها ، وهناك اكتشافات اخرى هي مجرد ألاعيب عقل . والمركب البخاري هو بالنسبة الى الانسان الابولوني اكتشاف من النوع الاخير ، لكنه في نظر الفاوستي هو اكتشاف من النوع الاول .

إن الامتياز أو التفاهة في الكون الكبير ككل هو أو هي ، الذي يضفي على الاكتشاف وتطبيقه طابع العمق أو الضحالة .

لقد مدت اكتشافات كولومبوس وفاسكوداغاما بالأفق الجغرافي مداً

لا حد له ، واصبحت علاقة بحر العالم بالارض هي العلاقة ذاتها التي تربط بين كون الفراغ وبين الارض . وعندئــــذ فجّر أولاً التوتر السياسي نفسه داخل الوعي الفاوستي للعالم . أما بالنسبة الى اليونان ، فان هيلاس بقيت الجزء الهـام من سطح الارض، ولكن اوروبا الغربية أصبحت مع اكتشاف اميركا ولاية في كلٍّ عملاق . ومنذ ذاك الاكتشاف فصاعداً اصبح للحضارة الغربية طابع كوكبي

ان كل حضارة تمتلك مفهوماً خاصاً للبيت (Home) والوطن ، وهذا المفهوم من الصعب ادراكه ، ومن النادر ان تعبر عنه الكلمات ، إذ انه مليء بعلاقـــات ميتافيزيقية مظلمة ، لكنه مع هذا لا يمكن ان يخطىء في نازعه . فالشعور الوطني الكلاسيكي الذي كان يربط الفرد جسدياً ربطاً يوقليدياً الى دولة المدينـة ، هو النقيض كل النقيض للحنين الغامض الى الوطن (Heimweh) الذي يعتلج بـه صدر ابن الشمال ، والذي يبدو ان فيه شيئاً مـــا موسيقياً سامياً وغير ارضي . لقد كان الانسان الكلاسيكي يحس بما يستطيع أن يراه من على قمة الاكروبولوس في مدينته وطناً له . وحيث كان ينتهي أفق اثينا كان يبدأ « وطن » شعب آخر غريب .

وحتى الرومان انفسهم كانوا في العصور الجمهورية المتأخرة زمناً لا يفهمون بكلمة (Patria) سوى مدينة رومـــا ولم يكن مفهومهم يمتد ليشمل حتى « لاتيوم » (Latium) ودونها ايطاليا . وعندما بلغ العالم الكلاسيكي مرحلة نضوجه حل نفسه الى عدد كبير من الاوطان وقد اتخذت الحـــاجة الى التقسيم الجسمي بين هـــذه الاوطان شكل بغضاء هي اشد بكثير من أية بغضاء اخرى عرفها البرابرة . ولهذا السبب الذي يشكل الدليل الدامغ بين كل الأدلة على انتصار الشعور المجوسي بالعالم ، منح كراكالا عام ٢١٢ بعـد المسيح المواطنية الرومانية لجميع سكان الاقاليم . لان هذه المنحة قد ألغت المفهوم التمثالي القديم لفكرة مواطن ، إذ انـــه اصبحت الآن هناك دولة ، ونشأ نتيجة لذلك نوع جديد من العضوية فيها . زد على ذلك ان فكرة المفهوم الروماني للجيش قد طرأ عليه ايضاً تبديل هـــام . فلم يكن هناك في الازمنة الاصيلة في كلاسيكيتها جيش روماني

وفق مفهومنا للجيش البروسي مثلا ، بل انما كانت هناك فقط « جيوش » وأعني بهذا تشكيلات معينة أوجدت (كما نقول) ككتائب محدودة واجساد حاضرة منظورة وذلك بواسطة تعيين ليغاتوس (Legatus) آمراً لكل كتيبة . ولقد كان كاراكالا هو نفسه الذي ألغى بمرسوم الحقوق المدنية الرومانية واستأصل الآلهة الرومانية بجعله الآلهة الغريبة معادلة لها. وكان هو ايضاً الذي ابدع الفكرة الكلاسيكية المجوسية فكرة الجيش الامبراطوري، وهي شيء ما تجلت في الفيالق الرومانية المتفرقة . وهذه التبديلات تعني الان شيئاً مـــا ، بينما لم تكن تعني في الازمنة الكلاسيكية شيئاً ، بل انمـــا كانت تحدث فقط . فلقـد حل محل الـ « Fides exercituum » القديم الـ « Fides exercitus » في العناوين، وأمسى بدلاً من الالهة الافرادية المدركة جسمانياً والخاصة بكل فرقة والمكرمـة طقوسياً من ليغاتوس الفرقة ، مبدأ روحي مشترك بين الجميع . وهكذا ايضـاً ووفق المفهوم ذاتــه طرأ في العهود الامبراطورية على معنى الشعور الوطني تغيير وتبديل بالنسبة الى الانسان الشرقي . (وليس بالنسبة الى المسيحيين فقط) . أمـا الانسان الأبولوني فهو طالما كان يحتفظ بفضلة من شعوره الخاص بالعالم فإنه كان يعتبر الوطن ، في مفهومه الأصيـل في جسديته ، قطعـة الأرض التي شيدت عليها مدينتـــه ، (وهذا المفهوم يذكرنا « بوحدة المكان » في التراجيـــديا الأتيكيـة وفي التمثاليـــة) . لكن الوطن بالنسبة الى الانسان المجوسي ، الى المسيحيين والفرس واليهود « والاغريق » [1] والمانيين والنسطوريين والمحمديين لا يعني شيئاً له أي ارتباط بالوقائع الجغرافية . أما بالنسبة الينا فانه يعني وحـدة هبائية تتألف من الطبيعة واللغة والطقس والعادات والتاريخ ، ولا يعني ارضاً بل « بلاداً » ، ولا حضوراً محصوراً ، بل ماضياً ومستقبلاً تاريخيين ، ولا وحدة تتألف من ناس ومنازل وآلهة ، بل فكرة ، الفكرة التي تتخذ شكلاً لهـــا في التجوال

١ ـ الاغريق هنا شيع مذاهب سنسيكريتية مختلفة .

(المترجم)

القلق والتوحد العميق ، وفي ذلك الزخم الالماني النازع نحو الجنوب والذي كان سبباً لدمار نخبتنا ابتداء من الاباطرة السكسونيين وانتهـــاء بهولدرلن ونيتشه ، لهذا فان قصد الحضارة الفاوستية يتجه بقوة جبارة الى التوسع من سياسي واقتصادي وروحي . ولقد سعى (دون ان تكون له أية اهداف عملية وحباً في ارضاء رمزه فقط) الى بلوغ القطبين من شمالي وجنوبي . وانتهى الى تحويل كامل سطح الكرة الارضية الى نظام استعماري واقتصادي واحد . ولقد أراد كل مفكر من المعلم ايكهارت حتى « كنت » أن يخضع العالم الظاهري للسلطة المزعومة « للأنا » العارفة ، وقد قام كل قائد سياسي من اوتو الكبير حتى نابليون بهذا الأمر .

لقد كان الهدف الحقيقي الأصيل لطموحهم هو اللامحدود : وهذا القول ينطبق على الفرنكيين العظام وعلى آل هوهنشتاوفن بما كان لهؤلاء من ممالك عالمية ، وعلى جورج السابع وانوسنت الثالث وعلى الهابسبورغ الاسبان الذين « لا تغرب الشمس أبداً عن ممتلكاتهم » ، وعلى الاستعمار في يومنا هذا الذي نشبت بسببه الحرب العالمية[1] والتي سيبقى اوارها مشتعلاً لأيام كثيرة طوال . أما الانسان الكلاسيكي فانه لا يستطيع لاسباب باطنيـة أن يكون فاتحاً أو غازياً ، وهـــذا بالرغم من حملة الاسكندر الرومانتيكية ، (وذلك لأننا نستطيع أن ندرك ما فيه الكفاية تردد رفاق الاسكندر وعدم رغبتهم في الحملة ، ولسنا بحاجة لنشرح هذه الحملة على انهـا « شاذ يبرهن على القاعدة ») . أما الشهوة التي لا تعرف شبعاً من التحرر من العنصر المقيد ، والرغبة الضارية في الضرب بعيـــداً حراً في الأرض ، والتي هي جوهر المخلوقات الخيالية من أقزام وسعالي وعفاريت صغار ، فانها رغبة يجهلهـا دريادس Dryads وأريدس Oreads جهلاً تاماً . لقد غرست بنات المدن الاغريقيـــة بالمئات على طول حافة البحر الابيض المتوسط ، ولكن لم تقم أية مدينة من هذه

---

١ – الحرب العالمية الاولى ، فاشبنغلر بدأ في كتابة هذا الكتاب بعد ان نشبت تلك الحرب بأيام قليلة .

(المترجم)

المدن بأبسط محاولة حقيقية لغزو الاصقاع التي تقع وراءها . إذ كان الاستيطان بعيداً عن الشاطىء يعني غياب «الوطن» عن الناظرين (ناظري الانسان الكلاسيكي، بينما أن الاستيطان في الخلاء ، وهو الحياة النموذجية بالنسبة الى الصياد ورجل البراري في أميركا كما كان ايضاً منذ زمن طويل بالنسبة الى ابطال الاسطورة الايسلندية) هو أمر فوق طاقات الجنس البشري الكلاسيكي . إن درامات كدراما الهجرة الى أميركا (فرداً فرداً وكل فرد مسؤول عن نفسه ومساق بتأهب عميق للتوحد) أو كدراما الغزو الاسباني ، أو اجتياح كلفورنيا بحثاً عن الذهب ، أو درامات حنين لا يكبح له جماح الى الحرية والتوحد والعزلة والاستقلال الهائل ، ودراما احتقار عملاق لكل المحدوديات مهما كان نوعها والمفروضة على الشعور بالوطن ، فهذه الدرامات هي جميعاً درامات فاوستية وفاوستية فقط ، ولم تعرف أية حضارة اخرى وحتى الحضارة الصينية لها مثيلاً .

أما المهاجر الهيليني فانه كان على عكس المهاجر الفاوستي ، إذ أنه كان يلتصق الطفل بحضن أمه . فان يصنع (لاحظ قال يصنع - المترجم) مدينة جديدة من من المدينة القديمة ، تكون صورة طبق الأصل عن هذه، بمواطنيها أنفسهم وبآلهتها ذاتها ، وعاداتها ، وبالبحر الرابط والذي لا يغيب ابداً عن النظر ، وان يمارس في هذه المدينة الجديدة وفي سوقها العامة الحياة المألوفة لـ (. . .) هـذا هو اقصى حد يمكن أن يبلغه تبديل المنظر بالنسبة الى الحياة الابولونية . لكن حداً اقصى كهذا هو في نظرنا نحن الذين نعتبر حرية الحركة والتنقل أمراً لا يُستغنى عنه (وإذا لم تكن هذه الحرية دائماً كحق عملي فمع هذا فهي على كل حال حق مثالي) هو حد أشد وطأة من كل أنواع العبوديات . وعلينا أن ننظر من وجهة النظر الكلاسيكية الى توسع روما الذي كثيراً ما أسيء فهمه ، فلقد كان هذا التوسع أي شيء ما عدا امتداد للوطن . ولقد سجن نفسه في حقول سبقه إليها رجالات حضارات اخرى فسلبهم إياها . ولم تكن في التوسع الروماني أية اشارة الى مناهج عالمية ديناميكية كمناهج آل هوهنشتاوفن ، أو برامج مطبوعة بطابع كطابع آل هابسبورغ ، أو استعمار يمكن أن يقارن بالاستعمار السائد في ايامنا هذه .

فالرومان لم يقوموا بأية محاولة لينفذوا الى داخل افريقيا ، أما حروبهم التي شنوها فيما بعد فانما كانت تستهدف الحفاظ على ما يمتلكونه فقط ، ولم يُشعل ضرامها طموح أو نازع باطني ، فلقد كان باستطاعتهم ان يتخلوا عن المانيا وبلاد ما بين النهرين دون ألم أو ندم .

والآن إذا ما ألقينا نظرة عامة على كل ما ورد على توسع صورة العالم الكوبيرنكية الى تلك النظرة ، نظرة الفراغ الكوكبي التي نمتلكها الآن ، وعلى تطور اكتشاف كولومبس وصيرورته إشرافاً غريباً على سطح الأرض بأكمله ، وعلى مرئي التصوير الزيتي ومرئي منظر التراجيديا ، وعلى الشعور الوطني الجليل الرائع ، وعلى عاطفة مدنيتنا ورغبتها في عبور سريع ،وعلى غزو الهواء،واكتشاف الاصقاع القطبية وتسلق الجبال التي من المستحيل تقريباً بلوغ ذراها ، عندئذ نرى أن الرمز الأولي للنفس الفاوستية ، أي الفراغ اللامحدود ، ينبعث من كل مكان ، وعلينا ان نعتبر خاصة تلك الابداعات الغربية (والفريدة في شكلها) لاسطورة النفس ، هذه الابداعات المسماة : « إرادة » « قوة » « فعل » كمشتقات عن هذا الرمز الأولي .

الفصل العاشر

صورة النفس في شعور الحياة

- ٢ -

البوذية والرواقية والاشتراكية

- ١ -

وأخيراً أصبحنا الآن في مركز يخولنا الدنو من ظاهرة الاخلاق ومن ترجمة الحياة ذهنياً لنفسها ، ومن صعود القمة التي تمكننا من مراقبة أوسع ميادين الفكر الانساني وأشدها خطورة . وسنحتاج ، في الوقت ذاته للقيام بهذه المراقبة ، إلى موضوعية لم يسبق لأحد حتى الآن أن سعى جديـاً لاكتسابها . ومهما كانت نظرتنا الى الاخلاق ، فانه ليس بجزء من الاخلاق أن تقوم هذه بتقديم تحليلها الخاص ، ونحن سنمسك الآن بالمعضلة ، ولن نتأمل فيما يجب أن تكون عليه أعمالنا وأهدافنا ومستوياتنا ، بل إنما سنحصر جهودنا في تشخيص الشعور الغربي في صميم شكل التصريح والاعلان .

إن الجنس البشري الغربي هو فيما يتعلق بقضية الاخلاق هـذه ، يخضع ، دون استثناء ، لنفوذ خداع بصري هائل ، فكل انسان يطالب الباقين من الناس بشيء

مـــا ، ونحن نقول : « عليك ألا » وذلك بقناعة بان كذا وكذا سيبدل ومن المستطاع أن يبدل ويجب أن يبدل أو يصاغ أو يتدبر أمره كي ينطبق على النظام ويلائمه ، وإيماننا بكل من فاعلية انظمة كهذه وحقنا في أن نعطيها هو ايمان راسخ لا يتزعزع . فهذا ، وليس اقل من هذا هو بالنسبة الينا الأخلاق .

ان كل شيء في علم الاخلاق الغربي هو اتجاه ، ومطالبة بالقوة وإرادة للتأثير في البعيد القصي . وعلى هذا الأمر يتفق لوثر ونيتشه اتفاقاً تامـاً وكذلك الباباوات والداروينيين ، والاشتراكيين واليسوعيين ، وذلك لأن بدء الأخلاق هو في نظر الواحد والجميع ادعاء بصحة عامة ثابتة للاخلاق . ومن الضروري للنفس الفاوستية أن يكون الأمر على هذه الحال . أما ذاك الذي يفكر أو يعلم « خلافاً لما ذكرت » فانه خاطىء مارق وعدو ويجب أن يحارب ويسحق دون رحمة أو شفقة. يجب « عليك » « على » الدولة ، « على » المجتمع ، هذا الشكل من الاخلاق هو بالنسبة الينا غني عن البيان ، فهو يعرض المعنى الحقيقي الوحيد الذي نستطيع أن نربطه الى الكلمة (عليك ، على ، المترجم .) لكن الأمر لم يكن على هذه الحال في أي من الحضارة الكلاسيكية أو الهندية أو الصينية . فبوذا مثلاً يخيرك بين أن تأخذ أو تترك ، وأبيقور يقدم نصائح ، ونحن لا ننكر أن هذين هما شكلان رفيقان من الاخلاق ، لكن كلاهما لا يحتويان على عنصر الارادة .

ان ما فشلنا حتى الآن في ملاحظته فشلاً تاماً هو الخصائص المميزة لديناميكية الاخلاق . ونحن اذا مـــا أجزنا لأنفسنا القول بأن الاشتراكية (في مفهومها الاخلاقي لا الاقتصادي) هي ذاك الشعور العالمي الذي يسعى لتنفيـــذ نظرياته الخاصة بالنيابة عن الجميـع ، فعندئذ نكون نحن جميعاً ، أشئنا أم أبينا ، أتعمدنا أم لم نتعمد ، اشتراكيين . وحتى نيتشه نفسه ، هذا المناهض المتحمس « لأخلاق القطيـع » كان عاجزاً عجزاً تاماً عن حصر حماسه وغيرته بشخصه وفق الاسلوب الكلاسيكي . فهو كان يفكر فقط « بالجنس البشري » وقد هاجم كل انسان اختلف معه في الرأي ، أما ابيقور فهو على عكس نيتشه ، اذ أنه كان لا يبالي بآراء الاخرين وأعمالهم ، وهو لم يبدد فكرة واحدة « لتحويل » الجنس البشري

و « تبديله » . فلقد كان واصدقاءه قانعين بما هم عليه ، وبأنهم لم يخلقوا على غير ما هم عليه .

لقد كانت اللامبالاة هي المثل الأعلى الكلاسيكي ، اللامبالاة بمجرى العالم ، (الذي هو الشيء كل الشيء الذي جعله الجنس البشري الفاوستي شغله الشاغل كي يسيطر عليه) . وهناك عنصر هام مشترك بين كل من الفلسفة الرواقية والابيقورية ، واعني بهذا العنصر الاعتراف بفضيلة في اشياء لا تفضل ولا ترفض .

لقد كان في هيلاس هيكل لكل الاخلاق (بانثيون) كما كان فيها هيكل لكل الالهة ، وهذا ما يظهره لنا التعايش السلمي الذي ساد بين الابيقوريين والكلبيين (Cynics) والرواقيين ، لكن زرادشت « النيتشوي » (مع انه يقف علناً وراء الخير والشر) يرسل بزفرات الألم من أقصى الارض الى أقصاها وهو يرى الناس على غير ما يريده لهم ، ويبدي رغبة عميقة مطلقة في لا كلاسيكيتها ، في أن يكرس نفسه لاصلاحهم . ان هذا التقويم الثوري العام على أسس جديدة تنبذ الأسس التقليدية (Transvaluation) هو وحده الذي يجعل التوحيد (Monotheism) الأخلاقي (ونحن نستعمل هذا الاصطلاح لنعبر عن مفهوم جديد عميق) الاشتراكية . ان كل محسّني العالم هم اشتراكيون ، ونتيجة لذلك لا يوجد محسّنو عالم كلاسيكيون .

إن الملزم (imperative) الأخلاقي بوصفه شكلاً ، هو فاوستي وفاوستي فقط وليس هناك من أهمية أبداً كون شوبنهور ينكر نظرياً الارادة للحياة ، أو كون نيتشه يؤكدها ، فهذه هي خلافات سطحية تشير الى الاذواق والأمزجة الشخصية .

أما الأمر المهم الذي يجعل من شوبنهور الجد الأعلى للعصرية (Modernity) الأخلاقية (لاحظ العصرية الاخلاقية لا الاخلاق العصرية - المترجم) فهو كون شوبنهور يشعر ايضاً بكامل العالم بوصفه ارادة ، حركة ، قوة ، واتجاهاً . وليس هذا الشعور الجوهري مجرد اساس لفلسفتنا الاخلاقية ، بل انما هو كامل فلسفتنا

الاخلاقية ، أما الباقي فهو ثانوي .

فذاك الذي لا نسميه مجرد نشاط ، بل انما ندعوه فعلاً هو مفهوم تاريخي سداة ولحمة ، مفهوم مُشبع بالطاقة الاتجاهيـة . انه الدليل على الكينونـة ، وتكريس الكينونة ، يكمنان في ذاك النوع من الانسان الذي تمتلك « أناه » نازعـاً الى المستقبل،والذي لا يحس بالحاضر البرهي ككينونة مُشبعة ، بل كحقبة، كمنعطف في مُركب صيرورة عظيم ، ويشعر ، بالاضافة الى ذلك بأن هذا المركب يتألف من حياته الشخصية ومن حياة التاريخ ككل . ان قوة هذا الوعي ووضوحه هما علامتا الانسان الفاوستي الأرقى، ولكنها ليستا مطموستين تماماً لدى الفرد التافه من السلالة الفاوستية ، فهما تميزان ايضاً حتى اتفه اعماله عن أعمال أي وكل انسان كلاسيكي . انه التمييز بين الخلق وبين الموقف ، بين الصيرورة الواعية وبين المناسبة التمثالية البسيطة المسلم بها ، بين الارادة وبين التألم في التراجيدي.

ان كل شيء في هذا العالم كما تراه عين الفاوستي حركة ذات هدف ، والانسان الفاوستي نفسه يعيش مقيداً بمفهوم هذا الظرف ، فالحياة تعني بالنسبة اليه صراعاً وغلبة وانتصاراً كاملاً . زد على ذلك أن الصراع من أجل البقاء بوصفه الشكل المثالي للوجود هو قانون ثابت راسخ حتى في العصر الغوطي (عصر الهندسة المعمارية الذي يبدو فيها الاساس واضحاً) لذلك فان القرن التاسع عشر لم يكتشف جديداً، بل انما كل ما فعله هو أن صاغ هذا القانون (الصراع من أجل البقاء) في شكل ميكانيكي نفعي.

أما في العـالم الأبولوني فانه لا توجد حركة اتجاهية كهذه،فصيرورة هرقليط المتأرجحة اللاهادفة المجردة من كل غاية هي صيرورة لا يؤخذ بها وغير مقبولة، فهي ليست بالبروتستنتية (المذهب - المترجم) وليست بحركة « شتورم أند درانغ » وليست بثورة اخلاقية أو عقلانية أو فنية تهدف الى تدمير وضع قائم. فالاسلوب الايوني والكورنتي يبدوان الى جانب الاسلوب « الدوري » صامتين لا يطالبان بالاعتراف بصحتها الفردية والعامة ، لكن عصر الانبعاث نبذ الاسلوب الغوطي واطرحه جانباً ، بينما أن اسلوب « التكلسك » رفض الباروكي ، زد على ذلك أن

تاريخ كل آداب اوروبية مليء بالمعارك التي دارت حول قضـــايا الشكل . وحتى رهباناتنا (جمع رهبنة) من هيكلية وفرنسيسكانية ودومينكانية الخ.. تتخذ شكلها كحركة نظام ، وهذا ما يتعارض تعارضاً حاداً « والأسكيسيس » Askesis للراهب في العصور المسيحية المبكرة .

أما أن يدير الرجل الفاوستي ظهره لهذا الشكل الأساسي للوجود ، ناهيك عن تحويله ، فهذا أمر يقع كلياً فوق كل طاقاته ، وهو (الشكل) ايضاً مستلزم حتى في الجهود الرامية الى مناهضته فأحدهم قد يحارب ضد الافكار « المتقدمة » لكنه ينظر طيلة الوقت الى حربه بوصفها عملاً متقدماً . وقد يشاغب آخر ويحرض على قلب الاتجاه وعكسه ،ولكن الذي يقصده حقاً من وراء عمله هذا فإنما هو استمرار التقدم . ان « اللا أخلاقي » هو فقط نوع جديد من « الاخلاقي » وهو يزعم لنفسه الحق ذاته في الأفضلية . فالارادة للقوة (لاحظ لم نقل إرادة القوة -- المترجم) هي إرادة متزمتة لا تعرف التسامح،وكل ما يريده الانسان الفاوستي هو أن ينفرد وحده في الحكم . أما الشعور الأبولوني ، بما في عالمه من أشياء افرادية متعايشة ، فهو على العكس من هذا إذ أنه بداهة متسامح . ولكن اذا كان التسامح هو في ممـــاشاة « الاتاراكسيا » (البرود الفلسفي) المعدومة الارادة ،.فإنه بالنسبة الى العالم الغربي بما لهذا العالم من وحدانية فراغ روح لا متناهية وتفرد في صناعة التوترات ، أقول ان مثل هذا التسامح هو علامة من علامات خداع الذات أو الاضمحلال . لقد كان عصر التنوير في القرن الثامن عشر متسامحاً (أي لا مبالياً) في الخلافات بين شتى المعتقدات المسيحية ، ولكنه فيما يتعلق بعلاقته الخـاصة بالكنيسة ككل فإنه كان أي شيء ما عدا المتسامح وذلك حالما توفرت له القوة ليكون خلافاً لما قيل فيه من تسامح . فالغريزة الفاوستية هذه الغريزة الناشطة القوية الارادة والعمودية في نازعها ككاتدرائيتها الغوطية ، والشامخة « كأناها » الخاصة (ego habeo factum) التي تحدق في الأفق البعيد وفي المستقبل ، انما تطالب بالتسامح -- أي بمكان لها في الفراغ -- كي تمارس فيه نشاطها الخاص ، وهذا هو السبب الوحيد فقط لمطالبتهـا بالتسامح . ولنتأمل، مثلاً ، في مدى استعداد ديمقراطية المدينة للوفاق مع الكنيسة

وذلك فيما يتعلق بادارة الكنيسة للقوى الدينية وتوجيهها بينما نرى أن هذه الديمقراطية تطالب بحقها في الحرية المطلقة في أن تمارس ذاتيتها وفي أن تعدل القانون « العام » كي يطابق رغباتها كلما استطاعت الى ذلك سبيلاً .

إن كل « حركة » تستهدف النصر وتعنيه ، بينما أن كل « موقف » كلاسيكي يرغب في الكينونة فقط ، وهو لذلك يشغل نفسه قليــــلاً في اخلاقية جـاره . ان الصراع مع أو ضد اتجاه الازمنة لتشجيع الاصطلاح أو الرجعة، البناء والتعمير أو الدمار ، كل هذا هو غير كلاسيكي كما انه ليس بهندي . إنه والحق هو النقيض القديم القائم بين التراجيديا السفوكلية وبين التراجيديا الشكسبيرية ، بين تراجيديا الانسان الذي يستهدف الكينونة فقط وبين تراجيديا الانسان الذي يريــــد أن ينتصر .

ومن الخطأ الفاحش أن نربط المسيحية الى الملزم الاخلاقي ، فلم تكن المسيحية هي التي بدلت الانسان الفاوستي ، بل إنما كان الانسان الفاوستي هو الذي بدل المسيحية ، فهو لم يجعل منها فقط ديناً جديداً بل انما أعطاها أيضاً اتجاهاً اخلاقياً جديداً . فالـ ... أصبحت الـ ... ، أصبحت مركز العالم المحشو بالحياء والعاطفة والاساس الذي يرتكز اليه السر المقدس العظيم ، سر الندامة الشخصية وانسحاق القلب . (Contrition) .

ان الارادة للقوة حتى في الاخلاق ، والصراع الشجي لاقامة اخلاقية ملائمـة بوصفها حقيقة كونية وفرض هذه الاخلاقية على الانسانية فرضاً ، وإن إعـــادة ترجمة او التغلب او تدمير كل شيء مخالف لها ، هذه الأمور كلها لا يوجد من شيء آخر هو اكثر منها تمييزا لنا. لقد انطلقت الأخلاقية الفاوستية حتى بموجب أخلاقية عصر النبـع الغوطي فأجرت تبديلاً باطنياً عميقاً في انطلاق المسيـح (ولم يدرك هذا التبديل أبداً حتى الآن) ، فتلك الأخلاقية (المسيحية) التامة في روحانيتها والتي كانت تنبع وتتدفق من الشعور المجوسي (وهي أخلاق أو سلوك نصح به على أنـه قادر على تهيئة كل اسباب الخلاص ، وأخلاق عرفت على أنها عمل خاص من نعمة)

أقول إن تلك الاخلاقية قد صيغت من جديد على صياغة جعلتها أخلاقاً لا مر ملزم. ان لكل منهاج أخلاقي ، أكان من أصل ديني أو فلسفي ، ارتباطاً بالفنون العظمى وخاصة بذاك الفن ، فن الهندسة المعمارية ، إذ ان كل منهاج أخلاقي هو مركب من مقترحات ذات طابع سببي (عليّ) ، فكل حقيقة يقصد استخدامها في التطبيق العملي تعرض مع «بسبب» (Because) ومع «بناء على ذلك» (Therfore) فداخل هذه الحقائق يوجد منطق رياضي ، وهـذا القول ينطبق على « حقائق بوذا الأربعة » وعلى « نقد العقل العملي » « كنت » وفي كل «تعليم ديني » (Catechisn) شعبي . أما ما هو ليس موجوداً داخل مذاهب الحقيقة المكتسبة هذه ، فانما هو المنطق اللاناقد للدم الذي يولد وينضج مستويات السلوك ، تلك مستويات الطبقات الاجتماعية والبشر العمليين (مثلاً الالتزامـات الفروسية في عصور الصليبيين) التي لا تتحقق من وجودها وتعيه إلا عندما ينقضها أحد الناس أو يخرج عليها ، فالاخلاق المنهاجية هي ، كما كانت زينة ، وهي لا تظهر فقط المنهاجية ، هي ، كما كانت فيما مضى ، زينة وهي لا تكشف عن نفسها في السنن والنواميس فقط ، بـل إنمـا في اسلوب الدراما ايضاً ، وحتى في اختيار نوازع الفن ، فالتعرج مثـلاً ، هو نازع رواقي ، والعمود الدوري هو التجسيد كل التجسيد للمثل الاعلى للحياة الغابرة .

ولأن العمود الدوري كان تماماً كما ذكرت ، اطرح ، بالضرورة وبصراحة ، الاسلوب الدوري هذا النهج الكلاسيكي الواحد جانبـاً ، والحق أن حتى عصر الانبعاث نفسه كان يحذره منه شيء من غريزة روحية بالغة العمق ، والشيء نفسه يقال ايضاً عن تحويل البعثة المجوسية الى سطح مقبب روسي ، وعن الهندسة المعمارية الصينية للمناظر الطبيعية وللدروب الزائفة التائهة ، وعن برج الكاتدرائية الغوطية ، فكل واحدة من هذه هي صورة للاخلاق خاصة فريدة في نوعها ، أخلاق من وعي الحضارة اليقظ .

- ٢ -

والآن فان الالغاز والحيرات القديمة تشرح نفسها ، فهناك عدد من الأخلاقيات يعادل عدد الحضارات لا اكثر ولا أقل . وتماماً كما أن لكل مصور أو موسيقي شيئاً ما في داخله لا يظهر ، نتيجة لقوة ضرورة باطنية ، في الوعي ، بل انما يسيطر على بداهة (à priori) لغة شكل عمله ويميز هذا العمل من عمل كل حضارة أخرى ، كذلك فان كل مفهوم حياة يتشبث به انسان حضاري ما انما يمتلك ايضاً بداهة ، (بأدق ما لهذه الكلمة من معنى كنتي - نسبة الى « كنت ») أي نظاماً اساسياً هو أعمق من كل الاحكام والاجتهادات البرهية ، نظاماً يطبع اسلوب هذه بطابع الحضارة الخاصة . فالفرد قد يأتي عملاً اخلاقياً أو لا اخلاقياً ، وقد يصنع « خيراً » أو « شراً » وذلك من جهة الشعور الأولي لحضارته ، لكن نظرية اعماله ليست نتيجة بل انما هي معلومات ومفروضات (Datum) فكل حضارة تمتلك مستوياتها ومقاييسها ، وصحة هذه تبدأ بها وتنتهي معها . لذا فليست هناك من اخلاقية عامة للانسانية .

مما ورد يتضح انه لا يمكن ان يوجد وليس بالامكان أن يوجد أي تغيير أو تبديل بمفهومه الاعمق . فالسلوك الواعي ، من أي نوع كان ، والذي يرتكز الى قناعات ومعتقدات هو ظاهرة أولية ، هي النازع الرئيسي لوجود تطور الى «حقيقة معدومة الزمان » ، أما الكلمات أو الصور التي تستخدم للتعبير عنها (الحقيقة المعدومة الزمان - المترجم) فهي ذات أهمية قليلة ، أظهرت هذه كاثبات للاهوت ، أو كموضوع لبحران فلسفي ، أو بدت كاقتراح أو رمز ، كاعلان عن معتقدات خاصة أو كدحض لمعتقدات غريبة . فيكفينا أن تكون هذه (الحقيقة المعدومة

الزمان) قائمة وموجودة . فهي يمكن أن توقظ ، ويمكن أن تصاغ نظرياً في شكل مذهب ، ويمكن لها أن تبدل أو تحسن بطانة صورتها الذهنية ، ولكن لا يمكن أن تنجب أو تنتج . وكما اننا نحن عاجزون عن تبديل شعورنا بالعالم (وعجزنا هذا يبلغ بنا درجة تجعلنا حتى عندما نحاول تبديله نرغم على اتباع القواعد القديمة فنثبته بذلك بدلاً من أن نطرحه) كذلك فانا معدومو القوة لتبديل القاعدة الأخلاقية لكينونتنا اليقظة. ولقد سبق ان قام بعضهم بوضع تمييز معين بين الأخلاق كعلم ، والاخلاق كواجب ، ولكننا كما نفهم الأخلاق ، لا نرى نشوء واجب ، إذ ان قدرتنا على تحويل إنسان ما ليتبع قواعد اخلاقية غريبة عن كينونته ، لا تزيد عن قدرة عصر النهضة على احياء الكلاسيكية ، أو صنع أي شيء من النوازع الأبولونية ، ما عدا صنع فن غوطي تأقلم جنوباً ، فن مناهض للفن الغوطي . اننا قد نتحدث اليوم عن تقييم جميع قيمنا على أسس وقواعد جديدة تكفر بالقديمة وتنبذها .

وبمقدورنا كأبناء لمدن عالمية كبرى أن « نعود الى » البوذية أو الوثنية أو الكاثوليكية الرومانتيكية ، وباستطاعتنا ان نناضل كفوضويين أو فرديين أو اشتراكيين من أجل اخلاق جماعية ، ولكن بالرغم من كل ما نفعله ، فإن شعورنا جميعاً هو الشعور الواحد ذاته وارادتنا كذلك . فالتحول من الصوفية الى التفكير الحر ، أو هناك اليوم احدى حركات الانتقال في الغرب ، وهي الانتقال من المسيحية المزعومة الى الالحاد المزعوم (والعكس بالعكس) فانما هذا لا يعني اكثر من تبديل كلمات السطح الديني أو الذهني وتصوراته ، فلم تبدل أية حركة من « حركاتنا » الانسان .

إن وضع مورفولوجيا لكل الاخلاقيات هو واجب مناط امره بالمستقبل . وهناك ايضاً خطا نيتشه الخطوة الاولى والجوهرية نحو موقف ووجهة نظر جديدين . لكنه فشل في ملاحظة ظروفه وإدراك وضعه ، فلم يعرف بأن على المفكر ان يسمو بنفسه « فوق الخير والشر » . فلقد حاول ان يكون نبياً ومرتاباً في وقت واحد ، وناقداً اخلاقياً ومبشراً بالاخلاق معاً . وهذا أمر

مستحيل لا يمكن انجازه . فالانسان لا يستطيع ان يكون عالماً نفسانياً من الدرجة الاولى طالما لا يزال رومانتيكياً . وهكذا هي حال نيتشه هنا ايضاً، فهو بالرغم من جميع صولاته المتقاطعة النافذة الباتة لم يبلغ إلا الباب حيث وقف خارجه . وعلى كل حال ، فلم يكن غيره احسن منه حالاً في هذا الميدان . والحق أننا كنا متبلدي الافهام وعمياناً عن الثروة العريضة الهائلة التي تختزنها الاخلاق ، كما تختزنها لغات الشكل الاخرى .

وحتى المتشكك نفسه لم يدرك واجبه ، فهو في اعماقه ، كغيره من الناس ، يجعل من تصوره الخاص للاخلاق هذا التصور المستمد من فطرته الخاصة وذوقه الشخصي مقياساً يقيس بـه الاخرين . وزد على ذلك ان الثوريين المعاصرين (ستزنر ، ابسن ، ستزندبرغ ، وشو) يسلكون ايضاً السلوك نفسه ، فهم قد استطاعوا فقط أن يتدبروا أمر إخفاء الحقائق (عن أنفسهم وعن الاخرين ايضاً) وراء صيغ وشعارات جديدة .

لكن الأخلاق هي كالنحت والموسيقى وفن التصوير ، أي انها عالم شكل قائم بذاته ومعبر عن شعور بالحياة . انها معلومات ومفروضات غير قابلة اساساً للتبديل أو التغيير ، إنها ضرورة باطنية ، وهي دائماً صحيحة داخل دائرتها التاريخية ، وأبداً غير صحيحة خارجها . وكما سبق لنا أن رأينا أن ما تعنيه المنجزات العديدة للشاعر او الموسيقي او المصور ، هو نفس ما تعنيه انواع الفن العديدة للفرد الأرقى الذي ندعوه بالحضارة ، وأعني الوحدات العضوية ، ورأينا ايضاً ان التصوير الزيتي ككل ، والنحت ككل ، والموسيقى الكونتربونتيه ككل ، والشعر الغنائي الايقاعي ككل الخ .. هي جميعاً صانعة حقبة تاريخية ، وهي بوصفها كما ذكرت تحتل مرتبتها كرموز رئيسية للحياة . فنحن نتعامل في تاريخ الحضارة كما نتعامل في الوجود الفردي، مع تحقيق الممكن ، وهذه هي قصة الروحانية الباطنية التي تصبح اسلوب عالم .

ونشهد الى جانب وحدات الشكل العظمى هذه التي تنمو وتكمل ذاتـه ذاتها وتنغلق داخل سلسلة من الاجيال قُدرت وعينت من قبل ، لم تحتمل لقرون

قليلة لتنتهي الى موت لا رجعة بعده ، أقول نشهد الى جانب هذه مجموعة الاخلاق الفاوستية ومجموع الأبولونية كفردين من نظام أرقى . أما جوهرها وحقيقتها (الاخلاق) فهما المصير فهي معلومات ورؤيا (أو بصيرة علمية كما قد تكون الحال) ولكن ما عليك إلا أن تصوغها في شكل الوعي

إن هناك شيئاً ما لا يوصف ، وهو ذاك الذي يحشد كل النظريات ابتداء من هسيود وسوفوكليس الى افلاطون والرواق (Stoa) ليجابهها مجتمعة بكل ما عُلم ابتداء من فرنسيس « الأسيس » (Assisi) و « ابـلارد » (Abelard) فابسن فنيتشه ، وحتى أخلاق المسيح التي هي التعبير الأنبل الوحيد لاخلاقية عامة والتي صاغها مارسيون (Marcion) وماني، فيلو وبلوطونيوس، ابكتيتوس (Epictetus) واوغسطين وبروكليس (Proclus) ان كل الأخلاق الكلاسيكية هي اخلاقية موقف ، أما كل الاخلاق الغربية فانما هي اخلاقية فعل . وبالمثل فان مجموع كل المناهج الهندية ، وكل المناهج الصينية ، يشكل كل واحد من هذين المجموعين عالماً خاصاً به .

- ٣ -

إن كل اخلاقية كلاسيكية نعرفها أو نستطيع ان نتصورها ، تنظم الانسان بوصفه ذاتية سكونية ، جسماً بين أجسام، بينما أن كل التقييمات (Valuations) الغربية تنظر اليه بوصفه مركزاً للتأثير داخل عمومية لا متناهية . أما الأخلاق الاشتراكية فليست اكثر أو اقل من عاطفة عمل يقع بعيداً ، انها عاطفة البعد الثالث ، كما وأن شعور الجذر ، والاهتمام ، (الاهتمام بهؤلاء الذين يعيشون معنا ، وبأولئك الذين سيتبعون) هو شعار هذه العاطفة المرسوم في السماء ، ولهذا فاننا نجد شيئاً ما اشتراكياً بالنسبة الينا في الحضارة المصرية ، بينما أن النازع المعاكس

لهذا ، النازع الى الموقف الجامد والى اللارغبة والى الاستقلال الذاتي السكوني للفرد ، يذكرنا بالاخلاق الهندية وبالانسان الذي صنعته هذه الاخلاق . ان تمثال بوذا الجالس (اذا ما نظرنا الى سرة بطنه) واللامبالاة الفا مفية (Ataraxia) لزينون ليسا غريبين عن بعضهما بعضاً . فالمثل الأعلى الاخلاقي للانسان الكلاسيكي ، كان ذاك الذي مورس في تراجيديته وكشف عنه في تطهير هذا المثل وتنقيته . (Katharsis) وهذا يعني في اعمق اعماقه تطهير النفس الأبولونية من كل شحنة ليست بأبولونية ، وليست طليقة من قيود عناصر المسافة والاتجاه ، ولكي نستطيع أن نفهم الاخلاق الأبولونية علينا ان ندرك ان الرواقية هي ببساطة الشكل الناضج لها .

فذاك الذي أحدثته الدراما خلال ساعة وقورة في نفس الانسان الكلاسيكي من أثر ، كان الرواق (Stoa) يرغب في نشره في كامل ميدان الحياة ، واعني به الثبات التمثالي والاخلاقية الشعبية (Ethos) المعدومة الارادة . والآن أليس مفهوم هذا مشابهاً شبهاً قريباً للمثل الأعلى البوذي النرفانا ، التي هي بوصفها قانوناً متأخرة جداً في الزمان ، ولكن بوصفها جوهراً هي عريقة في هنديتها ويمكن لنا أن نتعقب آثارها حتى ابتداء من الأزمنة الفيدية ؟ وهذه القرابة ألا تقرب جداً بين الانسان الكلاسيكي المثالي وبين صنوه الهندي وتفرق بينهما وبين ذاك الانسان الذي تتجلى اخلاقيته في التراجيدي الشكسبيرية ، تراجيدي التطور الديناميكي والكارثة ؟ ونحن عندما نتأمل فيما بين الكلاسيكية والهندية من قرابة لا نجد مما لا يقبله العقل أن نرى سقراط وابيقور وخاصة ديوجينس يجلسون على ضفة نهر الكنج ، بينما أن ديوجينس لو قدر له أن يسلك سلوكه ذاك في مدينة عالمية غربية لما تجاوز شأنه شأن الأحمق لا يؤبه له . ومن جهة اخرى فان فريدريك وليم الاول ، هذا النموذج الأصلي للاشتراكي بمفهومه الرفيع ، هو شخص لا يمكن للعقل ان يفكر به في نظام الدولة على ضفاف النيل ، بينما انه هو رجل مستحيل في اثينا بركليس .

ولو أن نيتشه تأمل في أيامه بأهواء أقل ، وبميل أخف الى البطولة الرومانتيكية

لمنجزات اخلاقية معينة ، لكان قد أدرك أن أخلاق الشفقة والرحمـــة المسيحية بوجه أخص لا وجود لها على ثرى اوروبا الغربية .

وعلينا ألا نسمح لكلمات القوانين الرحيمة أن تضلنا عن المغزى الحقيقي لهذه القوانين. فهناك بين الاخلاق التي يمتلكها المرء وبين الاخلاق التي يفكرها الانسان في المرء علاقة غامضة جداً وغير ثابتة ابداً ، وعند هذه النقطة تمامـــاً ، تصبح السيكولوجيا المنزهـة عن الغرض غير ذات قيمة . فالرحمة كلمة خطرة ، ولم يقم نيتشه (بالرغم من كل صولاته) أو أي انسان غيره حتى الآن بتحري معنى هذه الكلمة (مفهوماً وأثراً) في شتى الازمنة ومختلف العصور. فالاخلاقية المسيحية في عصر اوريجين (Origen)[1] تختلف تمامـاً عن الاخلاقية المسيحية في عصر القديس فرنسيس .

وليس هذا هو موضع البحث فيما تعنيه الرحمة الفاوستية (هل تعني تضحية أو ثورة وغلياناً أو غريزة عرق (Race) في مجتمع فروسي) وذلك في تعارضهـــا والنوع المجوسي المسيحي الجبري من الرحمـة ، أو الى أي مدى يجب أن ندركها كعمل يقع بعيداً وكديناميكية عملية ، أو (من وجهة اخرى) كطلب نفس لها كبرياؤها ،أو ثانية كمنطق لشعور بالمسافة عات غطريس . فهناك مخزون معين من عبارات اخلاقية ، كالعبارات التي نمتلكها منذ عصر الانبعاث ، يتوجب عليها ان تغطي جمهرة من الآراء وجمهرة اخرى اضخم من المعاني . وعندمـــا يقوم جنس بشري مفطور على التاريخ وعلى كل مـــا له أثر رجعي الى ذاك الحد الذي نحن مفطورون عليه بقبوله السطحي بوصفه المعنى الحقيقي وباعتبار المثل العليـا كمادة موضوعة لمجرد المعرفة ، فانه يكون عندئذ يدلل حقاً على احترامه للماضي، (وفي هذه اللحظة الخاصة على احترامه للتقاليد الدينية) .

---

١ ـ كاتب يوناني ومعلم وأحد اقطاب الكنيسة ١٨٥ ؟ ـ ٢٥٤ ؟

(المترجم)

إن شاهد المعتقد ليس ابداً الشاهد على حقيقته ، وذلك لأن الانسان نادراً ما يعي معتقداته الخاصة. فالشعارات والمذاهب هي دائماً شعبية تقريباً وهي ظاهرية اذا ما قورنت بالوقائع الروحية العميقة . إن احترامنا النظري لآراء العهد الجديد هو فعلاً من نفس نوع الاحترام النظري لعصر الانبعاث ولعصر « التكلسك » للفن الكلاسيكي ، والاول لم يغير روح الانسان كما وان الثاني لم يبدل روح المنجزات. أما تلك الأمور التي كثيراً ما يستشهد بها ، كأنظمة رهبنات الرهبان المتسولين (Mendicant) والمورافيين وجيش الخلاص فانها تبرهن بندرتها وحتى اكثر من ذلك بضآلة أثرها على انها شواذ عمومية جد مختلفة ، أي شواذ الاخلاق المسيحية الفاوستية . فالأخلاق لا يصوغها لوثر أو مجمع « ترنت » لكن جميع المسيحيين من الطراز الرفيع (كإنوسنت الثالث وكالفن وليولا وسافونا رولا وباسكال والقديسة تيريزا) كانوا يمتلكونها داخل ذواتهم حتى في حالات تعارض هذه الاخلاق اللاواعي وتعاليمهم الرسمية الخاصة .

ولكي ندرك الفرق بين الاخلاقية الكلاسيكية والاخلاقية الغربية ، علينا فقط أن نقارن بين المفهوم الغربي المجرد لفضيلة الرجولة التي سماها نيتشه (Moralin frei) « الفضيلة الطليقة من الأخلاق » ، أو الـ (Grandeazz) للاسبانية ، والـ (Grendeur) للباروكية الفرنسية ، وبين الفضيلة البالغة في انوثتها... المثل الاعلى الهيليني الذي يتوجب علينا تطبيقه العملي بوصفه قدرة على التمتع... ووداعة الفطرة ، وانتفاء للحاجات والمطالب ، وفوق كل هذا كذلك النموذجي الـ ... ، إن ما سماه نيتشيه بالوحش الاشقر ، وآمن به تجسداً لانسان عصر الانبعاث الذي بالغ نيتشه في تقدير قيمته (لأن هذا الانسان كان في واقعه ثعلباً (إبن آوى) وصورة ممسوخة (مزورة) للالمان العظام في عهد آل هوهنشتاوفن) إنما هو النقيض كل النقيض لذاك النموذج الذي تعرضه علينا كل اخلاقية كلاسيكية دون استثناء ، وهو الذي تجسده كل انسان كلاسيكي ذي قيمة ووزن .

لقد انجبت الحضارة الفاوستية سلاسل طويلة من الرجال الفولاذيين ، لكن الحضارة الكلاسيكية لم تنجب أي رجل من هذا المعدن. وذلك لأنه كان لبركليس

وتيموستكليس طبيعتان رقيقتان متناغمتان وال ... الاتيكية ، أما الاسكندر فكان رومانتيكياً لم يستيقظ أبداً من رومانتيكيته ، وقيصر كان حاسباً اريباً ذكياً . أما هانيبال ، الغريب ، فكان وحده « الرجل » بينهم . زد على ذلك ان رجال العصور الغابرة كما يعرضهم علينا هوميروس (الاوديسي واجاكس) كانوا لا شك سيبدون شخصيات شاذة بين فرسان الصليبيين .

ان ذوي الطبائع الانثوية هم ايضاً قادرون على الشراسة ، الشراسة الوثابة والارتدادية الخاصة بهم ، ولقد كانت الوحشية الاغريقية من هذا النوع ولكن في الشمال يظهر الأباطرة السكسونيون والفرنكيون والهوهشتاوفن عند اول عتبة الحضارة محاطين برجال عمالقة كهنري الاسد (Henry the Lion) وغريغوري السابع ، ثم يعقب هؤلاء رجال عصر الانبعاث ، كرجال صراع الوردتين ، (The Struggle ofthe Two Roses) وحروب الهوغنوت والغزاة الاسبان والملوك والأمراء الناخبين [1] البروسيين (Elector) ونابليون وبسمارك وسيسيل رودس . ثم أين يوجد في كل التاريخ الهيليني مشهد جبار كمشهد عام ١١٧٦ ، حيث تشكل معركة لينغانو (Legnano) صدر صورته ، ثم يؤلف صراع آل هوهنشتاوفن والفلف (welf) العظام هذا الصراع الذي يكشف فجأة عن غاياته ، مؤخرة صورته ؟ ثم ابطال الهجرات العظام ، والفروسية الاسبانية والحيوية النابليونية ، فكم هو عدد الرجال والأشياء من هذا النوع الذين تمتلكهم الحضارة الكلاسيكية ؟ وأين نجد على ذرى الاخلاق الفاوستية ابتداء من الحروب الصليبية حتى الحرب العالمية (الاولى) أي شيء من « اخلاق العبيد » ، من الاستسلام الوديع ، أو خلق الشما [2] ؟

اننا لا نجد هذه الأمور في أي مكان ما عدا في الكلمات التقية الورعة . ان طراز

---

١ ـ الملوك والامراء الذين كان يحق لهم انتخاب الامبراطور .

(المترجم)

٢ ـ مؤنث شماس .

الكهانة بالذات هو فاوستي سداة ولحمة ، ولنتأمل بأولئك المطـــارنة اللامعين للامبراطورية الالمانية القديمة الذين قادوا من على ظهور خيولهم رعاياهم الى المعركة الضارية الوحشية ، أو في اولئك الباباوات الذين استطاعوا ان يفرضوا الخضوع والاذعان على هنري الرابع وفريدريك الثـاني ، أو في الفرسان التيوتون في اوستمارك (Ostmark) ، أو في تحدي لوثر الذي يمثل انتفـاضة الوثنية الشمالية القديمة على الوثنية الرومانية ، أو في الكرادلة العظـام (ريشيليو ، مازاران ، فلوري) الذين صنعوا فرنسا . هذه هي الاخلاق الفاوستية ، ولا شك ان الانسان يجب أن يكون أعمى اذا لم يرها ناشطة فعـــالة في ميدان تاريخ اوروبا الغربية بأكمله .

ونحن لا نستطيـع الا بواسطة برهات عظيمة كهذه من عاطفة عالميـة تعبر عن وعي الرسالة ، أن نفهم اولئك الرجال من ذوي العاطفة الروحية العظيمة ، والخلق المستقيم الذي لا يستطيـع ان يقاومه أحد ، وندرك البر (الاحسان) الديناميكي الذي لا يشبه من قريب أو بعيد الاعتدال الكلاسيكي والرقة المسيحية المبكرة . فهنـــاك صلابة في نوع الشفقة التي مارسها الصوفيون الالمان وفي رحمة الأنظمة العسكرية من ألمانية واسبانية وفي الشفقة الكالفينية من فرنسية وانكليزية . أما في الشفقة الروسية ، وأحسن نموذج لها هوراسكولنكوف ، فاننا نرى نفساً تذوب في تآخيها والنفوس ، بينما أننا نرى في الشفقة الفاوستية نفساً تنبعث منها انبعاثاً . وهنا ايضاً الـ (Ego Habeo Factum) هي قانون . فالبر الشخصي هو التبريـر أمام الله الشخص ، أمام الفرد .

وهذا هو السبب الذي يجعلنا نحترم دائماً وفق المفهوم اليومي للاحترام ، أخلاق الشفقة ، ويجعل أحياناً المفكر يأمل في ألا تتحقق ابداً . ولقد رفض كنت اخلاق الشفقة بعزم وتصميم ، والحق أن هذه الاخلاق تتعارض تعارضاً عميقاً والملزم البات القاطع الذي يرى ان معنى الحياة يكمن في الاعمـال وليس في الاستسلام للآراء الرقيقة الشفوقة . أما « أخلاق العبيد » لنيتشيه فهي شبح ، لكن اخلاق سادته هي الحقيقة . ان الاخلاق لا تتطلب صياغة قانونية كي تصبح فعالة نافذة الأثر ، فهي

موجودة وقائمة منذ القديم . فأنت إذا ما نزعت عن انسان نيتشيه قنـــاع بورجيا ونزعت من نيتشيه رؤياه الضبابية للسوبرمان ،فان ما يبقى من انسانه هو الانسان الفاوستي نفسه كما هي حـــال هذا الانسان اليوم وكما كانت في أيام الاسطورة (Saga) ، أي النموذج لحضارة نشيطة فعالة ديناميكية مُلزمـة . ومهما كانت الحال في العالم الكلاسيكي ، فان محسنينا العظام هم المحسنون العظـام حيث أن بصيرتهم الثاقبة واهتمامهم يؤثران في الملايين من البشر ، وهؤلاء المحسنون هم رجال الدولة العظام والمنظمون الذين هم نوع من الناس أرقى، والذين يستخدمون،بفضل ما لديهم من أرجحية إرادة ومعرفة وثراء ونفوذ، أوروبا الديمقراطية بوصفها اداتهم الأشد حركة وكفاءة ، كي تطال أيديهم الخاصة مصائر الارض ، وأن يصوغوا بوصفهم فنانين « الانسان » نفسه . « فكفانا ـ فان الوقت لا شك آت الذي سيجهل فيه الانسان فن السياسة ويتعلمه من جديد . » على هذا الشكل أنقذ نيتشه ذاته من آلامها بواسطة احـدى نبذه التي لم تنشر ، هذه النبذ التي هي أشد ثباتـاً بكثير من مؤلفاته المنجزة .

« علينا أن ننجب قدرات سياسية وإلا فإن الديمقراطية التي فرضت علينا فرضاً بواسطة فشل بديلاتها ستدمرنا تدميراً .»هذا ما يقوله جورج برنارد شو في مسرحيته « الانسان والانسان الاسمى » . وبالرغم من أن أفق شو الفلسفي هو أفق محدود، إلا انه يتفوق على نيتشه في الدراسة العملية وفي الأقل من الأيديولوجيـة ، زد على ذلك ان شخصيـة المليونير الكبير « أندرشافت » في مسرحيته ماجور باربارة تترجم المثل الأعلى للسوبرمان الى اللغة اللارومانتيكية للعصر الحديث (الذي هو فعلاً نبعها الحقيقي بالنسبة الى نيتشه ايضاً ، بالرغم من انها قد وصلت اليـه بصورة غير مباشرة من ملثس وداروين).

ان رجال الأمر الواقع من الطراز العظيم هم اليوم ممثلو الارادة للقوة والسيطرة على مصائر الناس ، ولهذا فهم يتحلون بصورة عامة بالاخلاق الفاوستية .

إن رجالاً من هذا النوع لا ينثرون ملايينهم على الحـــالمين وعلى « الفنانين » وضعاف النفوس ومنكسري الخواطر كي يشبعوا أريحية لا حد لها ، بل انمــــا

اجل أولئك يستخدمون ملايينهم من أجل الذين مثلهم ، يعتبرون مادة المستقبل. فهم يتعقبون هدفاً معهم ، ويقيمون مركزاً للقوة من أجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد[1]. ان باستطاعة المال المجرد ايضاً أن يُطور الآراء ويحسنها وان يصنع تاريخاً . فسيسيل رودس (طليعة ذاك النموذج من الرجال الذين سيكونون خطيري الشأن حقاً في القرن الحادي والعشرين) قد قدم بتخليه الطوعي عن ممتلكاته الدليل على أن المال المجرد يجب أن تكون له القوة ليفعل ما ذكرت . انه والحق لحكم ضحل عاجز عن فهم التاريخ فهماً باطنياً ، ذاك الحكم الذي لا يستطيع أن يميز ثرثرات الاخلاقيين الاجتماعيين الشعبيين ورسل الانسانية من الغرائز الاخلاقية العميقة للمدنية الاوروبية الغربية .

إن الاشتراكية ، بمفهومها الأرفع وليس وفق مفهوم زوايا الشارع لها ، هي ككل مثل أعلى فاوستي آخر ، محصورة بالجنس البشري الفاوستي . ويعود الفضل في شعبيتها فقط الى سوء فهمها الكامل الذي لا ينجو منه حتى معظم المنافحين عنها والداعين اليها اذ أنهم يعرضونها بوصفها مجموعة من الحقوق ، بدلاً من كونها مجموعة من الواجبات ، والغاء للملزم «الكنتي» بدلاً من أن تكون تشديداً عليه وتعضيداً له وقوة معطلة للحيوية الاتجاهية بدلاً من كونها قوة دافعة لها .

إن النازع السطحي التافه الى المثل العليا « للرفاه » « والحرية » « والانسانية » والمذهب القائل « بأعرض سعادة لأكبر عدد » هي نفي خالص للاخلاق الفاوستية. لكن هذا النازع يختلف تماماً عن النازع الأبيقوري الى المثل الأعلى «للسعادة» وذلك لأن شرط السعادة الأبيقورية كان المجموع الفعلي للاخلاق الكلاسيكية وجوهرها. وهنا تماماً يصادفنا مثال يبدو أحياناً بكل مظهره الخارجي هو المثال نفسه ، لكنه بالفعل يعني في احدى الحالات شيئاً وفي الاخرى غيره . ولهذا باستطاعتنا من وجهة

---

١ ـ اود هنا ان الفت نظر القارىء الى التشاؤم المرعب الذي تنطوي عليه جملة « من اجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد . »

ـ المترجم ـ

النظر هذه أن نحدد محتوى الاخلاقية الكلاسيكية على انه « فيلانتروبي »[1] (Philanthropy) (البذل في سبيل الانسانية) ، أي منحة ينعم بها الانسان على نفسه . (على سوماه Soma) وهذه النظرة يساندها ارسطوطاليس ويؤيدها وذلك لأنه يستعمل وفق هذا المفهوم تماماً كلمة ... التي وجدتها أفضل رؤوس عصر التكاسك ، وفوقهم جميعاً ، ليسنغ مذهلة محيرة . إن ارسطوطاليس يصف الأثر الذي تحدثه التراجيديا الأتيكية في نفس المشاهد الأتيكي بأنه أثر «فيلانتروبوي» « فمشائية » التراجيدي (Pernpeteia) تريح المشاهد من التعاطف ونفسه . ولقد وجد في الهيلينية ايضاً نوع من نظرية تقول باخلاق السادة واخلاق العبيد ، وذلك في كاليكلس Callicles مثلاً ، ومن البدهي أن هذه النظرية كانت تعتمـــد على فرضيات صارمة في يوقليديتها الجسمية. لقد كان « السيبيادس » المثل الأعلى للسادة، والسيبيادس هذا كان يفعل تماماً ما توحيه اليه البرهة الفورية بأنه هذا هو أفضل ما يفعله لشخصه بالذات، ولقد أعجب به العالم الكلاسيكي وأحس به على أنه النموذج « للكالوكاغاتيا Kalokagathia » الكلاسيكية . ولكن بروتاغوراس لا يزال أشد وضوحاً من السيبيادس وذلك في فرضيته المشهورة (وهي فرضية اخلاقية الهدف) القائلة بأن الانسان (ويعني كل انسان ونفسه) هو معيار الاشياء ومقياسها . هذه هي أخلاق السادة في نفس تمثالية .

- ٤ -

عندما سطر نيتشه شبه الجملة القـــائلة : « إعادة تقييم كل القيم وفق مقاييس جديدة ونبذ المقاييس القديمة واطراحها » (Transvaluation of all values)[١] وجدت لأول مرة الحركة الروحية للقرون التي نعيش فيها قانونهـا (Formula) . فالتقييم الثوري لكل القيم هو الطابع الأهم جوهراً لكل مدنية ، وذلك لأن مطلع المدنية هو الذي يعيد صياغة جميع اشكال الحضـــارة التي عرفت من قبل ويفهمها على وجه مغاير ويمارسها بطريقة مختلفة . فمطلع المدنية لم يعـــد قادراً على الانجاب ، لذلك فمهمته أن يعيد ترجمة الاشكال فقط ، وهنا تكمن السلبية المألوفة في كل المراحل التي هي من هـــذا النوع . فمطلع المدنية يزعم بأن عمل الابداع الأصيل قد حدث وانتهى ، فيباشر التصرف في تركة من الوقائـع الضخمة . وقد وقعت هذه الحادثة في العصور الكلاسيكية المتأخرة زمناً داخل الرواقية الهيلينية الرومانية ، التي تمثل صراع الموت الذي كانت تعانيه النفس الأبولونية. ففي خلال الفترة الممتدة من سقراط (الذي كان الأب الروحي للرواق والذي تجلت فيه اولى علائم فقر ذهنية المدينة) حتى ابكتيتوس Epictetus « ومارك اوريل » أعيـــد تقييم كل مثل أعلى للوجود في الحضارة الكلاسيكية تقييماً ثورياً . أمـا في الهند فان مثل هذا تقييم للحياة البراهمية فقد انجز وتم في عهد الملك آسوكا ،(٢٥٠ق م) وهذا ما نستنتجه عندما نقارن بين أجزاء الفيدانتا (Vedanta) التي دونت قبله

---

١ — سنترجم Tranvaluation منذ الآن فصاعداً بالتقييم الثوري ، وذلك لأن مثل هـــذا التقييم يمثل وفق مفهوم اشبنغلر ثورة المدنية على الحضارة .

—المترجم—

وتلك التي دونت بعـــده . ونحن ما هي حالنا ؟ انه كما سبق لنا ورأينا ، ان الاشتراكية الاخلاقية للنفس الفاوستية وخاصة اخلاقيتها الاساسية، لا تزال تكابد حتى الآن عملية تقييم ثوري بوصف تلك النفس (الفاوستية) قد غلفت بحجر المدن الكبرى. ان روسو هو الجد الأعلى لهذه الاشتراكية،وهو يعتبر كسقراط وبوذا، الناطق الرسمي بلسان مدينة عظمى فرفض روسو لجميع الاشكال العظمى للحضارة، وجميع التقاليد الهامة والخطيرة الشأن ، ومذهبه المشهور القائل « بالعودة الى وضع الطبيعة » كل هذه الأمور هي براهين أكيدة على صحة ما ذهبت اليه . ان كل واحد من هؤلاء الثلاثة (سقراط ، بوذا، روسو ،) قد دفن دورة الفية من السنين من العمق الروحي . وكل واحد من هؤلاء بشر بانجيله بين الجنس البشري ، لكن هذا الجنس البشري كان انتلجنسيا المدينة الذين كانوا قد تعبوا وملوا البلدة والحضارة المتأخرة زمناً ، والذين كان عقلهم المجرد (أي عقلهم المعـدوم النفس) يتوق الى التحرر منها ومن شكلها الحازم البات ومن شظفها ، ومن الرمزية التي لم تعـــد تضمهم واياها شركة حية،لذلك احتقروها ونبذوها. فالحضارة قد أبادها الجدل ودمرتها المناقشة ، ونحن إذا ما مررنا مستعرضين الأسماء العظمى التي أنجبها القرن التاسع عشر والتي نربط بها زحف هذه الدراما العظمى (شوبنهور،هيبل ، فاغنر،نيتشه، إبسن ،وستوندبرج)،عندئذ ندرك بلمحة واحدة ما عناه نيتشيه وأورده عامـــداً متعمداً وصادقاً في مقدمته الهتامية لأعظم مؤلف له ، ودعاه بحلول العدمية. ان كل انسان ينتمي الى أية حضارة من الحضارات العظمى يعرف بالعدميـة ، وذلك لأنها ضرورة عميقة ملازمة للمرحلة الختامية لهذه الأنظمة العضوية الجبارة (الحضارات — المترجم) . فسقراط كان عدمياً وكذلك بوذا ، وهناك ايضاً تجريد مصري أو عربي أو صيني للكائن البشري من نفسه ، تماماً كما هي الحال في الغرب. وهـــذا الامر ليس لا يمثل مجرد تغييرات سياسية واقتصادية ولا تبـديلات دينية وفنية ، بل انما يمثل وضع نفس عقب أن حققت امكاناتها تحقيقاً تاماً. انه لمن السهل ، لكنه العقيم ، أن نشير الى ضخامة المنجزات الهيلينية والاوروبية الحديثـة ، فالعبودية الجماعية ، والانتاج الميكانيكي بالجملة ،«والتقدم» واللامبالاة الفلسفية(Ataraxia)،

والاسكندرانية (نسبة الى الاسكندرية) والعلوم المدنيـــة ، وبيرغاموم وبابروبت ، والاوضاع الاجتماعية كما زعمها ارسطوطاليس وكما زعمها كارل ماركس، كل هذه الأشياء هي مجرد عوارض على السطح التاريخي . فليست الحياة الظاهرية أوالسلوك وليست المؤسسات والعادات هي موضوع التساؤل هنا ،فالموضوع الذي يدور تساؤلنا حوله انما يتمثل في اعمق الأشياء وآخرها ، فهو يدور حول الانتهاء الباطني (Finishedness) لانسان المدينـة الكبرى ، كما يدور حول انتهـــاء انسان الريف ايضاً . وهذا الظرف قـــد بدأ يعانيه العـالم الكلاسيكي في الحقبة الرومانيـة ، أما نحن فاننـا سنبدأ بمعاناته ابتداء من عـــام ٢٠٠٠ تقريبـاً .

الحضارة والمدنية ، الاولى تمثل الجسد الحي للنفس والثانية مومياءها وهـذا الفرق يبدأ بالنسبة الى الوجود الغربي قرابة عام ١٨٠٠ ، اذ أننـا نشاهد على أحد جانبي الحد ، الحياة باكتمالها وثقتها الراسخة بنفسها وقد تشكلت نتيجـة لنمو باطني وذلك خـــلال تطور عظيم مستمر ابتدأ بالطفولة الغوطية وامتد حتى غوتيه ونابليون ، بينما نشاهد على جانب الحد الاخر الحياة الخريفية الاصطناعية المعدومة الجذور لمدننا الكبرى ، حياة تتسربل باشكال صاغها لها العقل .

الحضارة والمدنية ، الاولى نظـام عضوي أولدتـه الارض الأم ، والثانيـة انجبتها الميكانيكية المنطلقة من الصناعة المخشوشنة ، فالرجل الحضاري يحيا باطنـاً ، بينما أن رجل المدنية يعيش ظاهراً في الفراغ وبين الاجسام و « الوقائع » . أما ما يشعر بـــه الاول على انه مصير ، فانمـــا يفهمه الثاني على انه ترابط بين العلل والمعلولات ، ولذلك يصبح هذا الثاني مادياً (وفق مـا لكلمة المادية من مفهوم ينطبق على المدنية والمدنية فقط) شاء أم أبى ، فهو مادي وبغض النظر عما اذا كانت المذاهب البوذية والرواقيـــة أو الاشتراكية ترتدي لبوس الدين أو لا ترتديها .

كان كامل عالم الشكل الفسيح من فن ودين وعادة ودولة ومعرفة وحيـــاة اجتماعية بالنسبة الى الانسان من فن غوطي ودوري وايوني وباروكي ، عالمـاً سهلاً

هيناً فكان باستطاعة هؤلاء أن يحملوه وينفذوه دون أن « يعرفوه ». فلقد كانوا يسيطرون على رمزية الحضـــارة السيطرة الطليقة ، تلك التي كانت لموزارت على الموسيقى .

فالحضارة هي البدهية الغنية عن البيان ، لأن الشعور بغرابة اشكالها، والفكرة القائلة بأن اشكالها عبء تطالب الحرية المبدعة باعفائها منه، والنازع الى تفحص هذه الاشكال على ضوء العقل كي ينتفع بهـــا على وجه افضل ، والضريبة المميتة التي يفرضها الفكر على النوعية الغامضة للابداع ، كل هذه الامور هي عوارض نفس بدأت تعـــاني التعب ، وذلك لأن الرجل المريض هو وحـــده الذي يحس بأعضائه .

وعندما يشيد الناس ديناً غير ميتافيزيقي ليناهض المذاهب والعقائد ، وعندما يشترع « قانون طبيعي » مضاداً لقانون تاريخي ، وعندما تخترع الاساليب في الفن اختراعاً ، ولا تعود اساليب بالولادة أو مكتسبة ، وعندما يفهم الناس الدولة على أنها «نظام مجتمع» لا يمكن فقط تبديله بل انما يتوجب ايضاً تبديله ، حينئذ يصبح جلياً واضحاً ان شيئاً ما قد تحطم وتهشم .

فالمدينة العالمية الكبرى ، البالغة في لاتعضيها ، تنتصب مستقرة بمبانيها وسط المنظر الطبيعي للحضارة ، هذا المنظر الذي تستأصل المدنية جذور أهليه وتغرقهم في جوفها وتستهلكهم استهلاكاً .

إن العوالم العلمية هي عوالم انتشارية مجردة ، وعليهـا ترتكز الافكار البوذية والرواقية والاشتراكية على حد سواء . فالحياة لم تعد تعاش كأنها شيء ما غني عن البيان ، قضية نادراً ما تتعلق بالوعي ، ناهيك عن الاختيار ، أو أمراً مسلماً به بوصفه مصيراً بارادة الله ، بل انما اصبحت تعالج كمعضلة تعرض كما يراهـا العقل ، وتوزن بميزان « نفعي » أو عقلي . وهذا هو جوهر ما تعنيه البوذية والرواقيـــة والاشتراكية . فالدماغ يسيطر ويحكم لأن النفس قد تنازلت عن عرشها .

والرجل الحضاري يحيا على صورة لا واعية ، بينما ان رجل المدينة يعيش بوعي ،

فان المدينة الشكاك المرتاب العملي الاصطناعي هو وحده الذي يمثل المدنية اليوم . أما ثوي الريف المترامي ما وراء أبوابها فليس له أية قيمة أو وزن . « فالشعب » يعني سكان المدينة الذين يشكلون كتلة غير متعضية ويؤلفون شيئاً ما مائعاً متذبذباً. فالفلاح ليس ديمقراطياً، (وهذا تصور ينتمي ايضاً الى الوجود الميكانيكي المتحضر) ولذلك يهمل الفلاح ويحتقر وينبذ وعندما تختفي الضياع القديمة (النبلاء ورجال الكهنوت) حينئذ يصبح الفلاح الكائن العضوي الوحيد والأثر الأوحد للحضارة المبكرة . وليس للفلاح من مكان في أي من الفكر الرواقي أو الاشتراكي .

وهكذا فان فاوست الجزء الاول من المأساة، الطالب العاطفي المجد والدارس في منتصفات الليالي هو منطقياً الجد الأعلى لفاوست الجزء الثاني وللقرن الجديد النموذج للنشاط المجرد في عمليته وبعد نظره واتجاهيته الخارجية . ففيه قد يتنبأ غوتيه نفسانياً بكامل مستقبل اوروبا الغربية . فهو مدنية تحل محل حضارة ، وميكانيكية خارجية تستولي على مكانة نظام عضوي باطني ، انه ذهن كتحجر لنفس خامدة . وكما هي حال فاوست البداية بالنسبة الى حال فاوست النهاية ، كذلك ايضاً هي حال الانسان الهيليني في عصر بركليس ، بالنسبة الى الانسان الروماني في عهد قيصر .

-٥-

طالما ان انسان حضارة ما تقترب من اكتمالها لا يزال يعيش حياته المنطلقة أمامه مباشرة بصورة طبيعية لا يخامره خلالها أي تساؤل أو سؤال ، فان لحياته عندئذ سلوكاً مستقراً . وهذا السلوك هو الاخلاق الغريزية التي قد تتخفى تحت ألف شكل قابل للجدل ، لكن هذا الانسان لا يجادل اخلاقه أو يناقشها وذلك

لانـه يمتلكها . ولكن حالما ينزل بالانسان التعب ، وحالما يضع قدميه على ثرى المدن العالمية الكبرى (التي هي عوالم عقلية بالنسبة الى ذواتها) ويحتاج الى نظرية يعرض بواسطتها الحياة على نفسه عرضاً ملائماً ، عندئذ تصبح الاخـلاق معضلة . إن الاخلاق الحضارية هي تلك التي يملكها الانسان، أما الاخلاق المدنية فهي تلك التي يبحث عنهـا الانسان . فالأول هو أعمق من أن تستنزفه الوسائل المنطقية ، بينما ان الثاني هو وظيفة منطق . فمنذ عهد افلاطون وعهـد « كنت » لا تزال الاخلاق مجرد موضوع نقـاش وجدل وتلاعب بالمفـاهيم ، أو تجميـع لمناهج ميتافيزيقية ، وهذه جميعاً هي في جوهرها ليست فعلاً ضرورية . فالملزم الجازم هو مجرد تصريبع تجريدي عن شيء مـا كان بالنسبة الى « كنت فوق كل جـدل وسؤال . لكن موقف زينون وشوبنهور منـه يختلفان عن موقف « كنت » . إذ أنه اصبح من الضروري على المرء أن يكتشف ويخترع أو أن يقصد ذاك الذي لم يعد راسياً في الغريزة الى شكل يصبح قانوناً لكينونته ، ومن هذه النقطـة تنطلق الاخلاق المدنية التي لم تعد انعكاساً للحياة ، بل إنما أمست انعـكاساً للمعرفة على الحياة . ولهذا فإن الانسان يُحس بأن هناك شيئاً ما اصطناعياً عديم النفس ، نصف حقيقي في كل هذه المناهج التي هي موضوع بحث والتي تملأ القرون الأولى من جميع المدنيات فهذه المناهج ليست بتلك الابداعات اللاأرضية تقريبـاً والتي تستحق أن تصنف في مرتبة الفنون العظمى. فكل ما هنالك من ميتافيزيقيا رفيعة الأسلوب ، ومن وجدان نقي صاف، يختفي أمام الحاجة الوحيدة التي تشعر الناس بوجودها فجأة ، الحاجة الى اخلاق عملية من أجل التحكم بالحياة التي لم تعد قادرة على حكم نفسها بنفسها .

لقد كانت الفلسفة حتى « كنت» وأرسطوطـاليس ، حتى مذاهب اليوغـا والفيدانتا تسلسلاً من مناهج عالمية عظمى وكانت الأخلاق تحتل فيه مركزاً جد متواضع ، أما اليوم فأصبحت الأخـلاق « فلسفة الأخلاق » وذات ميتافيزيقيـا كسند لها وأساس . واضطرت الايبستيمولوجيا (فلسفة المعرفـة والمنطق) أن تفسح الطريق أمام الحاجات العملية الشديدة . وما الاشتراكية والرواقية والبوذية

سوى فلسفات من هذا الطراز .

فعندما لا يعود الانسان يطل من على الذرى التي أشرف منها اشيل وافلاطون ودانتي وغوتيه على العالم ، بل ينظر الى العالم على ضوء الوقائع الجائرة الظالمة ، فعندئذ يستبدل مثل هذا الانسان مرأى الطير بمرأى الضفدعة ، وهذا الاستبدال هو خير قياس للانحطاط من الحضارة الى المدنية . ان كل اخلاق هي ما تقرره نظرة النفس الى مصيرها من تشكيل بطولي أو عملي ، عظيم أو عادي ، رجولي أو شيخوخي لذلك فانني أميز في الاخلاق اخلاقاً تراجيدية واخلاقاً عامية . (سافلة سمجة – Plebeian) فالاخلاق التراجيدية لحضارة ما تعرف ثقل الكينونة وتدركها ، لكنها تستمد من هذا الشعور بالكبرياء الذي يمكنها من حمل أعبائها ، وهذا هو ما أحس به آشيل وشكسبير ومفكرو الفلسفة البراهمية ، وكذلك دانتي والكاثوليكية (التكثلك) الألمانية ، وهو يُسمع أيضاً في ترنيمة الحرب العبوس اللوثرية « الله هو قلعتنا الحصينة » وتتردد أصداؤه حتى في نشيد « المارسيليز » . أما الأخلاق العامية ، أخلاق أبيقور والرواق ومذاهب عصر بوذا والقرن التاسع عشر فانها أعدت بالاحرى خططاً لمعارك تستهدف احباط مناورات المصير .

ان ما فعله آشيل بعظمة وفيض ، فعله الرواق بتفاهة وغيض ، اذ لم يعد هناك من امتلاء حياة ، فالحياة أمست فقيرة باردة فارغة ، ولقد جاء كل ما حققته الضخامة الرومانية ليضاعف في البرداء والعبث العقليين . وهناك ايضاً العلاقة ذاتها التي تربط بين العاطفة الاخلاقية للاساتذة الباروكيين العظام ، (شكسبير ، باخ ، كنت ، غوتيه) بين الارادة الرجولية للبراعة الباطنية للاشياء الطبيعية التي يحس بها على انها دون ذاتها بكثير ، وبين شرطة الدولة الاوروبية الحديثة ، والمثل العليا الانسانية والسلام العالمي ، « وأعظم قدر من السعادة لأضخم عدد من الناس » الخ ... التي تعبر عن الارادة للاخلاء الظاهري لطريق الأشياء التي هي على مستوى واحد. وهذه ايضاً لا تقل عن سابقتها في كونها مظهراً من مظاهر الارادة للقوة في تضادها والاحتمال الكلاسيكي لما هو مقدر ومحتوم ، ولكن هذا لا يعفينا من القول بأن الضخامة المادية لا تعني ما يعنيه الجلال الميتافيزيقي للمنجزة

فالضخامة المادية تفتقر الى العمق ، تفتقر الى مـــا كان اولئك الناس السابقون يسمونه بالله . إن الشعور الفاوستي بالعالم ، شعور **الفعل** ، الذي كان فعالاً داخـل كل رجل عظيم ابتداء من عهود آل هوهنشتاوفن « والفلف » وانتهـاء بفريدريك الكبير وغوتيه ، يتقلص اليوم لينحدر الى فلسفة **العمل** . وهـذه الفلسفة أهاجمت العمل أو دافعت عنه ، فان هذا الأمر لا يؤثر في قيمتها الباطنية . أما ما يربط بين فكرة الفعل الحضارية وبين فكرة العمل المدنية فهو ذاك الذي يربط بـين موقف بروميثوس لآشيل وبـين بروميثوس ديوجينس . فالأول يتألم ويحتمل والثـــاني « يتدلع » ويترهل . لقد كانت أفعالاً من علم تلك انجزها غاليليو وكبلر ونيوتن ، لكنها أعمال من علم هي التي ينفذها الفيزيائيون الحديثون . وبالرغم من كل الكلمات التي قيلت منذ عصر شوبنهور حتى عصر شو ، فإن الاخلاق العامية اليوميـــة « والعقل البشري السليم » هما قاعدتا كل شروحنا ومناقشتنا للحياة .

- ٦ -

وفضلاً عن ذلك ، فإن لكل حضارة اسلوبها الخـــاص في الانطفاء والجمود الروحيين ، وهـــذا الاسلوب ينشأ بالضرورة عن حياتها ككل . ومن هنا فإن البوذية والرواقيــة والاشتراكيـة تتساوى مورفولوجيا بوصفهـا ظاهرات نهاية وختام .

نعم حتى البوذية هي ايضاً ما ذكرت . إذ انه قد أسيء حتى الآن فهم مغزاها

الأعمق ، فالبوذية لم تكن حركة تطهيرية كالاسلام والجانسينية Jansenism [1] مثلاً ، ولم تكن حركة اصلاحية كما كانت الموجة الديونيزية بالنسبة الى العالم الأبولوني، ولم تكن بصورة عامة تماماً ديناً كأديان فيداس أو كدين بولس الرسول، بل انما كانت مجرد عاطفة عالمية عملية لسكان المدن العالمية الكبرى خلفوا وراءهم حضارة وليس أمامهم من مستقبل . فالبوذية كانت الشعور الأساسي للمدنية الهندية، وهي بوصفها كما ذكرت مساوية « ومعاصرة » للرواقية والاشتراكية معاً . وجوهر البوذية هو جوهر دنيوي نصاً وروحاً ، وباستطاعتنا أن نعثر على فكرها غير الميتافيزيقي في الموعظة الشهيرة بالقرب من بنارس ، أي في الحقائق النبيلة الأربع التي اجتذبت الى الأمير الفيلسوف أول أشياعه ومناصريه . أما جذورها فانما تضرب في تربة فلسفة سانخيا (Sankyha) العقلانية الملحدة التي تسلم البوذية ضمناً بنظرتها الى العالم ، وهي بذلك تماماً كالأخلاقية الاجتماعية للقرن التاسع عشر، هذه الاخلاقية التي نشأت عن مادية القرن الثامن عشر وحسيته ، زد على ذلك الرواقية التي تحدرت (بالرغم من استغلالها السطحي لهرقليطس) من بروتاغوراس والسفسطائيين .

ونحن نجد في كل من هذه قوى العقل بأكملها هي نقطة الانطلاق الى مناقشة الاخلاق ، وليس للدين (وذلك في مفهومنا للايمان بأي شيء ميتافيزيقي) من مدخل الى هذه المناقشة . والحق أنه ليس هناك من مذهب يمكن له أن يصل في لادينيته ما وصلت اليه هذه المناهج بأشكالها الأصلية ، وهذه الأشكال الأصلية وليست مشتقاتها هي التي تنتمي الى مراحل المدنية الأشد تأخراً في زمنها والتي هي موضوع اهتمامنا في هذا الكتاب .

---

١ – نسبة الى المطران يانسن Jansen (١٥٨٥–١٦٣٨) مطران ايبرس Ypres وكان يقول بأن الفجور والفساد يعمان الكون ويؤمن بالنعمة التي لا تقاوم وبانعدام الارادة الحرة وبالقضاء والقدر والفداء المحدود .

(المترجم)

أن البوذية ترفض كل التأملات في الله وفي المعضلات الكونية، ولا يهمها سوى الذات وسلوك الحياة الواقعية ، وهي بكل تأكيد لم تعترف بالنفس.

ولقد كانت وجهة نظر العالم النفساني الهنـــدي في البوذية المبكرة هي نفس وجهة نظر العالم النفساني « الاشتراكي » الغربي في يومنا هذا ، هذا العـــالم الذي يختزل الانسان الى حزمة من الأحاسيس ومجموع من الطاقات الالكتروكيائية. فالمعلم ناجاسينا (Nagasena) يقول للملك ميليندا بأن أجزاء العربة التي يمتطيها في رحلته هي ليست العربة ذاتها ، فالعربة هي فقط كلمة ، وعلى هذه الحـال هي النفس ايضاً . وقد عينت البوذية العناصر الروحية على انها سكانداس Skandhas ، أي مجموعات وهي غير دائمة. وفي هذا نجد تطابقاً كاملاً وفكر علم النفس التشاركي، والحق أن نظريات بوذا تحتوي على الكثير من المادية. فكما أن الرواقية قد وضعت يدها على فكرة اللوغوس (Logos) (العقـل – الروح – النفس) لهرقليطس وبسطتها تمهيداً فسوتها مفهوماً مادياً، وكما أن الاشتراكية المرتكزة الى الداروينية قد « مكنكت » (جعله ميكانيكياً) فكرة غوتيه العميقة في التطور ، كذلك عالجت البوذية التصور البراهمي للكارما (Karma) وهذا فكرة كائن يكمل ذاته بنشاط ، وكثيراً ما اعتبرت البوذية هذه الفكرة ، فكرة مادية بوصفها مادة عالم في سباق التحول .

والآن يتضح لنا أن ما نراه ماثلاً أمامنا ، انمـا هو ثلاثة أشكال من العدمية ، والعدمية وفق مفهوم نيتشه . فنحن نرى ، في كل حالة من الحالات الثلاث ، مثل الأمس العليا والاشكال الدينية والفنية والسياسية التي نمت خلال قرون طوال من الزمن محاولة متلوفة ، ولكن حتى في هذا العمـل الأخير ، عمـــل جحود الذات وإنكارها ، نرى أن كل حضارة تستخدم رمزهـا الأولي رمز كامل وجودهـا ، لانجاز هذا العمل ، فالعدمي الفاوستي (ابسن أو نيتشه، ماركس أو فاغنر) يدمر المثل العليا ، أما العدمي الأبولوني (ابيقور أو انتيستينس أو زينون) فإنمـا يقف متفرجاً على هذه المثل وهي تتهاوى أمام عينيه ، واخيراً فان العدمي الهنـــدي ينسحب من أمام هذا المشهد لينطوي على نفسه .

إن الرواقية تتجه الى تدبير المرء لشؤون نفسه الخاصة ، الى الكائن الموجود حاضراً فقط ، ولا تهتم بالمستقبل أو الماضي أو الجار . أما الاشتراكية فهي المعالجة الديناميكية للموضوع ذاته ، وهي دفاعية كالرواقية ، ولكن ما تدافع عنه ليس هو الموقف، بل انما هو تفسير الحياة وانتاجها ، وهي اكثر من هذا ، إذ انها دفاعية هجومية ، وذلك لأنها باندفاعها الجبار الى البعد تنشر ذاتها على كل المستقبل والجنس البشري الذي سيخضع لنظام واحد . امـا البوذية التي لا يستطيع سوى المستهتر بالابحاث الدينية ان يقارنها بالمسيحية ، فمن الصعب أن تترجم الى كلمات اللغـات الغربية . ولكن من الجائز لنـــا ان نتحدث عن نيرفانا رواقية وان نشير الى ديوجينس كدليل عليهـــا ، كما وأنه من الجائز لنا ايضاً ان نتصور وجود نيرفانا اشتراكية، فهذا التصور له ما يبرره طالما التعب الاوروبي يغطي هروبه من الصراع لأجل البقاء تحت شعارات السلام العالمي والانسانية والتآخي بين الشعوب والأمم. ومع هذا فليس هناك أي شعار من هـــذه الشعارات يقترب من غموض البوذية الغريب في مفهومها للنرفانا فالأمر يبدو لنا في هذه الحال انه بالرغم من تجاوز نفس حضارة هرمة ما آخر منجزاتها الى الموت، إلا أن نفس هذه الحضارة تتشبث غيوراً كسابق عاداتها بأكثف ملكاتها الخاصة بهـــا جوهراً وتعض على محتوى شكلها بالنواجذ وتلتصق به برمزها الاولي الغريزي شديد التصاق .

ليس هناك من شيء في البوذية يمكن اعتباره مسيحياً ، كما وانه ليس هناك من أمر في الرواقية نستطيع أن نجده في السلام عام ١٠٠٠ ، وليس هنـاك من شيء يشترك فيه كونفوشيوس والاشتراكية .

إن شبه الجملة التالية : (Si duo faciunt idem non est idem) التي يجب أن تتوج كل منجزة تاريخية تعالج الصيرورات الحية الفريدة في حدوثها ولا تعالج الصيرات (جمع صير) المنطقية والسببية (العلية) والمفهومة رقماً ، هي شبه جملة تنطبق بصورة خاصة على التعابير الختامية لحركات الحضـارة . فالكينونة في كل المدنيات لا تخضب (لا تعود تخضب) بالنفس ، بل انمـــا يصبح العقل مخضبها وغامرها ، ولكن العقل في كل حضـارة منفردة هو ذو تركيب خاص وخاضع

للغة شكل الرمزية الخاصة بها ، ولذلك وبسبب كل هذه الافرادية (لاحظ قال افرادية لا فردية - المترجم) التي تتمتع بها الكينونة التي تعمل دون وعي وتصوغ إبداعات آخر أطوارها على السطح ، تصبح قرابة الأمثلة بعضها من بعض، وذلك في فحوى الموقع التاريخي ومغزاه ، أمراً ذا اهمية حاسمة .

أما ما تخرج هذه الأمثلة به الى ميدان التعبير ، فهذا هو قضية اخرى، ولكن الحقيقة الشاهدة على ان هذه الامثلة قد عبرت عنه تطبعها بطابع « المعاصرة » بعضها للاخرى . فهناك نكهة رواقية في انكار البوذية للحياة الثابتة العزم العاقدة النية ، زد على ذلك أن هناك الآن وهماً قائماً وموجوداً يقول بانطباق « كاتارسيس » الدراما الاتيكية على فكرة النرفانا ، كما وان الانسان يحس بأن الاخلاقية الاشتراكية ، بالرغم من اعطاء تطورها فرصة تبلغ قرناً كاملاً من الزمن ، فانها لم تبلغ بعد شكلها النقي القاسي الخاص بها والذي ستمتلكه في نهاية المطاف . ومن الجائز أن عقود السنين القادمة ستعطيها الصيغة الناضجة التي اعطاها « كريسبوس » للرواقية . ولكن يوجد حتى الآن مظهر من الرواقية في الاشتراكية ، وذلك عندما تكون تلك الاشتراكية ذات الطراز الأرقى والنداء الى الدائرة الأضيق من الناس ، وحينما يكون نازعها هو ذاك النازع الروماني البروسي ، هذا النازع المطلق في لاشعبيته والذي ينزع ابداً الى الانضباط الذاتي وانكار النفس أمام مفهوم الواجب العظيم ، كما وأن في الاشتراكية مظهراً من البوذية ، ألا وهو احتقار السهل الآني والتمتع بالحاضر .

ومن جهة اخرى فان للاشتراكية ايضاً دون شك ذلك المظهر الابيقوري الذي يجعلها في تلك الصيغة فقط ذات أثر فعال في ظاهر المجتمع وأسفله وذلك بوصفه مثلاً شعبياً أعلى تمارس فيه عبادة الافراد للذة (Hedonism) باسم الجميع ، (وليس صحيحاً ان كل فرد يمارس هذه العبادة لنفسه) .

إن لكل نفس ديناً الذي هو كلمة من كلمات وجودها . فكل الاشكال الحية التي تعبر النفس بواسطتها عن ذاتها (أي كل الفنون والمذاهب والنظريات

وكل عمود وبيت شعر وفكرة) هي اشكال مطلقة في دينيتها ويجب ان تكون كذلك. ولكن حالما تطل المدنية برأسها وتوطد اقدامها لا تستطيع هذه الاشكال أن تبقى على الحال التي ذكرت . وذلك لأنه لما كان جوهر كل حضارة هو الدين ، لهذا فان جوهر كل مدنية هو اللادين (والكلمتان هما مترادفتان) ، إذ أن ذاك الانسان الذي لا يستطيع أن يحس بهذا في إبداعية مانيت في تضادهـا وفيلاسكيز ، وفاغنر في تباينه وهايدن ، وليسبوس في تعـارضه وفيدياس ، وتيوكريتوس في تضاده وبندار ، فإنه انسان لا يعرف ماذا يعنيه الأفضل في الفن ، فحتى فن الركوكو في ابداعاته البكماء هو فن ديني ايضاً ، لكن بنايات روما حتى عندما تكون هذه البنايات هياكل هي بنايات لا دينيـة فاللمسة الواحدة من الهندسة المعمارية الدينية التي كانت موجودة في رومـا القديمة كانت « البانثيون » ذو النفس المجوسية المتطفلة ، أي المسجد الاسلامي الاول ، فابن المدينة العالمية الكبرى (ابن الاسكندرية في تضاده وابن اثينا وابن باريس في تباينه وابن بروج (Bruges) وابن برلين في تعارضه وابن نرنبرغ) هو لا ديني من قمة رأسه حتى اخمص قدمه ،وانحداراً حتى الى منظر شوارعه وذكاء الوجوه الجـاف . وكذلك ايضاً هي العواطف الاخلاقية التي تنتمي الى لغة شكل ابن المدينة العالمية الكبرى ، فهي لا دينية ومعدومة النفس .

إن الاشتراكية هي الشعور الفاوستي بالعالم الذي يلائم اللادينية، أما المسيحية المدعوة كهذا ، (المسيحية المصنفة حتى بالمسيحية الحقيقية) والتي يتمشدق بهـا دائماً الاشتراكي الانكليزي ، فانهـا تبدو لهذا الاشتراكي شيئاً مـا مجرداً من « المذهبية الاخلاقية » . زد على ذلك أن الرواقية كانت هي ايضاً بدورها حركة لا دينية اذا مـا قورنت بدين اورفيوس ، وكذلك هي ايضـاً البوذية في حالة مقارنتها والفيدية .

ولا يهمنا من بعيد أو قريب كون الرواقي الروماني قد وافق وأقر بعبادة الامبراطور ، وان البوذي المتأخر زمناً قد أنكر وبإخلاص إلحاده ، أو ان الاشتراكي يلقب نفسه بالمفكر الحر الجاد ، أو انه يذهب حتى الى الايمان بالله ، فانطفاء التدين الباطني الحي هذا ، الذي يتم بالتدريج عن أقل العناصر تفاهة في كينونة الانسان ، والذي يصبح ظاهرياً (Phenomenal) في صورة العالم التاريخية عند انعطاف الحضارة الى المدنية ، هو ذاك الذي اسميته بالطور الحرج من أطوار حياة الحضارة ، وبوقت التبديل الذي يفقد فيه جنس بشري ما خصبه الى الأبد ، والذي يحل فيه البناء محل الانجاب . إن العقم(ولنفهم هذه الكلمة بكل جديتها المباشرة) يطبع عقل انسان المدينة العالمية الكبرى بوصفه دلالة على المصير المكتمل ، وهو ايضاً من أشد حقائق الرمزية التاريخية تأثيراً وأبلغها قولاً بأن التغيير لا يكشف عن نفسه فقط في جمود كل من فن عظيم أو كرم أريحي أو فكر رائع أو أسلوب عظيم في كل الميادين ، بل انما يكشف عنه نفسه في شهوانية وغلمة العاقر « والانتحار السلالي » للجماهير العريضة المعدومة الجذور ، وهذه ظاهرة ليست خاصة بنا فقط ، بل اننا قد لاحظناها ورثينا لها وطبعاً لم تعالج في كل من الامبراطورية الرومانية والامبراطورية الصينية.

-٧-

أما فيما يتعلق بالممثلين الأحياء لهذه الابداعات الجديدة والمجردة في عقلانيتها ، فاننا لا نستطيع أن نشك أبداً في وجود رجال « النظام الجديد » الذين يجد فيهم كل زمان انحطاط آمالاً كهذه . فهؤلاء الرجال هم عامة المدينة الكبرى المائعة وجمهور المدينة الذي لا جذور له والذي حل محل الشعب وعشيرة الحضارة التي

نشأت من الارض وعاشت كالفلاحين حتى في المدن .

إن هؤلاء الرجال هم المتسكعون في أسواق الاسكندرية وروما وقراء الصحف في عصرنا هذا ، انهم ذاك الانسان « المثقف » الذي « يصنع »[1] بين فينة وأخرى مذهباً عقلانياً متوسطاً وكنيسة للتبشير ، انهم انسان المسارح وأماكن اللهو والرياضة ، « وأوسع الكتب والسلع رواجاً » . ان هذه الجماهير المتأخرة في ظهورها وليس « الجنس البشري » هي موضوع الدعاية من رواقية واشتراكية ، والانسان يستطيع ان يقارن بها الظاهرة المماثلة لها في كل من الامبراطورية المصرية الجديدة والهندية والبوذية والصين الكونفوشية .

وينطبق على هذه الظاهرة شكل خاص للتأثير الشعبي ، وهو خطاب التشهير (Diatribe) . ونحن اذا ما لاحظنا أولاً هذه الظاهرة كظاهرة هيلينية ، فاننا نجدها ظاهرة فعالة في كل المدنيات ، فهي جدلية وعملية وعامية سداة ولحمة ، تحل التحريض الجموح للمرء الصغير الذكي محل إبداع الانسان العظيم القديم المليء بالمعنى ، وتستبدل الفكر بالاهداف ، والرموز بالمناهج .

إن عنصر التوسع هو عنصر مألوف لكل المدنيات ، فاستبدال الفراغ الباطني بالفراغ الظاهري يميز هذا الأمر ايضاً ، اذ أن الكمية تحل محل النوعية ، والانتشار يتربع فوق سدة التعميق ، لكن علينا ألا نخلط بين هذا النشاط العجول والضحل وبين الارادة الفاوستية للقوة ، فكل ما في الأمر أن الحياة الباطنية المبدعة قد انتهت وان الوجود العقلاني يمكن الحفاظ عليه مادياً بواسطة الأثر الظاهري فقط في المدينة ، ولهذا فان خطاب التشهير ينتمي بالضرورة الى « دين اللاديني » وهو الشكل المميز الذي يتلقاه « شفاء النفوس » . ولهذ فان خطاب التشهير يبدو لنا كالوعظ الهندي والبلاغة الكلاسيكية والصحافة الغربية ، وهو لا يبدو الافضل بل الاكثر ، كما وانه لا يتوجه الى الافضل بل الى الاكثر عدداً ، وهو يقوّم

---

١ ـ لاحظ يصنع .

(المترجم)

وسائله بعدد النجاحات التي اكتسبها بواسطة الاكثر عدداً ، فهو يستبدل بواسطة الخطابة والكتابة بالتفكير المتأمل القديم بالدعارة الوطنية التي تملأ وتسيطر على قاعات المدينة العالمية واسواقها . وكما أن كل الفلسفة الهيلينية هي فلسفة خطابية بلاغية ، وكذلك فان الاسلوب الاجتماعي الاخلاقي لرواية « اميل زولا ودراما إبسن » هو ايضاً اسلوب صحافي . أمـا اذا كانت المسيحية قد تورطت في توسعها الروحي الأصيل بهذه الدعارة الروحية ، فعندئذ يجب ألا نخلط بينهـا وبين الاسلوب الصحفي ، فلقد أخطأنا دائماً تقريباً في فهم الهدف الجوهري للتبشير المسيحي .

فالمسيحية البدائية كانت ديناً مجوسياً وكانت نفس مؤسسها عاجزة تمامـاً عن ممارسة النشاط الوحشي دون حصافة أو عمق . ولقد كانت ممارسة بولس الرسول الهيلينية هي التي قدمتهـا (بالرغم من المعارضة الحاسمة للطائفة الأصلية كما هو معروف) الى الجمهور الصخاب المتحضر الدغماتي في الامبراطورية الرومانية . ومع ما قد كان عليه أثره من ضآلة شأن في التلوين الهيليني ، فان هذا كان كافياً ليجعل منه ظاهرياً جزءاً من الحضارة الكلاسيكية .

إن المسيح قد اجتذب الى داخله الفلاحين وصيادي الاسماك ، بينما أن بولس الرسول قد كرس نفسه للمدن العالمية الكبرى ، وللشكل المديني (لاحظ قلنا مديني نسبة الى مدينة – المترجم) للدعاية .

إن كلمة وثني (Pagan) لا تزال تعيش حتى هذا اليوم (وهي تعني الرجل ذا المدفأة ، المصطلى ، أو الريف) كي تعلمنا أية دعاية تلك هي التي أثرت اخيراً فينـا . والحق يا له من فرق ، ويا له من تعارض عمودي بين بولس الرسول وبين بونيفاسيوس (Boniface) الفاوستي الشخي ، بونيفاسيوس المتوحد في الغـابات والوديان والراهب البنديكتي المغتبط المصلح المزارع ، والفرسـان التيتون فرسان الشرق السلافي ! فهنـاك تفجر الشباب مرة اخرى يانعاً تواقاً في المنظر الطبيعي للفلاح ، ولم تظهر خطـابات التشهير في الريف إلا في القرن التاسع عشر وذلك عندما شاخ المنظر الطبيعي وهرم كل التصوير الزيتي المتعلق به فأمسى عالماً

يرتكز الى المدينة العالمية الكبرى التي تقطنها الكتل والجماهير . وللريفية الحقيقية مكانة ضئيلة في ميدان وجهة النظر الاشتراكية تتساوى في ضآلتها والمكانة التي تحتلها في ميدان وجهات نظر بوذا والرواقية .

والآن فقط ينتصب في المدن الغربية الكبرى نموذج من الناس كنموذج بولس الرسول تماماً ليتصوروا أن في المسيحية أو من الحركات المناهضة للمسيحية « عللاً » (مسببات) اجتماعية أو صوفيـة وفكراً حراً ، أو صناعة لسلع دينيـة خياليـة .

أن هذا الانعطاف الحاسم نحو النوع الواحـد المتبقي من الحياة ، (وأعني بـه الحياة كواقعة تعالج على ضوء العلاقات البيولوجيـة والسببية (العلية) بدلاً من أن تعالج على ضوء المصير). يتجلى بصورة خاصـة في العاطفة الاخلاقية التي يندفع بهـا الناس نحو فلسفات الهضم والتغذية والصحة. فقضايا الخمور والنباتية (Vegetarianism) تعالج اليوم بوقار وجدية دينيين، وهذه القضايا على ما يظهر هي أشد الأمور خطورة بالنسبة الى « الجنس البشري للنظام الجديد » والتي تستطيع أجيال مرأى الضفدعة أن تعالجها. ولا شك في أن الأديان الوليدة عندما تقف على أعتـاب حضارة جديدة (كالاديان من فيدية وأورفية ومسيحية المسيح والمسيحية الفاوستية الالمانية القديمة ، المانيا الفروسية) ستحس بمذلة ومهانة اذ تُلقي حتى بلمحة على قضـايا من هذا النوع . لكن في أيامنا هذه فان الانسان يرتفع الى مستواهـا . فمن المستحيل على المرء أن يفكر بالبوذية دون أن يفكر بالحمية الجسدية التي تفرضها هذه كي تتلاءم والحمية الروحية ، زد على ذلك أن هذه القضايا كانت تتزايد أهميتها يوماً بعد آخر في نظر السفسطائيين وفي دائرة «انتيستينس » والرواقية والمشككين . وقـد كتب حتى أرسطو في موضوع الخمور وعـالجت سلسلة كاملة من الفلاسفة المذهب النبـاتي .

أما الفرق الوحيد بين المناهج الأبولونية والمناهج الفاوستية في هذا الموضوع فهو أن الكلبي (المؤمن بالمذهب الكلبي) قد اشترع النظريات لهضمه الخاص فقط، بينما أن شو قد اشترعهـا للجميـع . فالأول لا يبالي بالغير ، أما الثاني فيملي إملاء .

وحتى نيتشه كما نعرف عالج أيضاً قضايا كهذه في « Ecce Homo » علاجاً ذا نكهـة .

-٨-

ولنستعرض مرة اخرى الاشتراكية (بصورة مستقلة عن الحركة الاقتصادية التي تحمل الاسم نفسه) وذلك بوصفها المثال الفاوستي لأخلاقية المدنية. إن اصدقاءها يعتبرونها الشكل القادم للمستقبل، بينما أن أعداءها يرون فيها علامة انحطاط ودلالة على الانهيار ، وكلا الطرفين محقـان فيما ذهبا اليه . فنحن جميعـاً اشتراكيون شئنا أم أبينا ، أقصدنا أم لم نقصد ، وحتى مناهضة الاشتراكية ذاتها ترتدي طابع الاشتراكية وتتزيى بزيها .

وكذلك ، ومدفوعـاً بضرورة مماثلة ، كان الجنس البشري الكلاسيكي في المرحلة المتأخرة زمناً ودون أن يدري ، رواقياً في مذهبـه ، فالشعوب الرومانية بأكملها ، كجسد ، كانت لها نفس رواقية . فالروماني الأصيل الذي كان يشن على الرواقية أشد الحملات وأعنفها ، كان أشد تزمتاً في رواقيته حتى من أي يوناني دان بها واعتنقها ، زد على ذلك أن اللغـة اللاتينية في القرون الاخيرة التي سبقت مولد المسيح كانت أشد ابداعات الرواقية جبروتاً .

إن الاشتراكية الاخلاقية هي الحد الاقصى التي يمكن أن يبلغه شعور بالحيـاة يدين بمبدأ الهدفية وذلك لأن حركة الحيـاة الاتجاهية ، التي يحس بها على أنها زمان مصير ، عندما تقسو وتتصلب تتخذ عندئذ شكل آلة ذهنية للوسيلة والغاية. فالاتجاه هو الحي بينما أن الهدف هو الميت ، كما وأن حيوية التقدم المنفعلة هي شموليـة في فاوستيتها ، أما الفضلة الميكانيكية – التقـدم – فهي اشتراكية حصراً، وكلاهما يرتبطان بعضاً ببعض ارتبـاط الجسد بهيكله العظمي ، ومن هاتين فان الصفة

الشمولية هي التي تميز الاشتراكية من البوذية والرواقية ، فالبوذية في مثلها الأعلى النرفانا ، وكذلك الرواقية في الاتاراكسيا ، لا يقلان في قصديها عن الاشتراكية ميكانيكية ، لكنهما لا يعرفان أي شيء عن حيوية التوسع الديناميكية للاشتراكية ، وإرادتها للانهاية وشغفها بالبعد الثالث .

وبالرغم من المظاهر الخارجية للاشتراكية ، فان الاشتراكية الاخلاقية ليست بمنهاج شفقة واحسان ، أو منهاج إنسانية وسلام وعناية كريمة ، بل انما هي منهاج الارادة للقوة . وكل فهم آخر لها غير هذا هو فهم واهم متوهم . فهدف الاشتراكية هو هدف استعماري سداة ولحمة ، نعم انها تنادي بالبر ، لكنها تعني البر في مفهومه التوسعي ، ولا تعني البر بالعليل الممروض ، بل انما تعني البر بالانسان الحيوي النشيط الذي يجب أن يُعطى ومن المتوجب أن يعطى الحرية في الفعل (لاحظ قلنا الفعل لا العمل) بغض النظر عن عقبات الثروة والمولد والتقليد التي تعترض سبيله إن الاخلاق العاطفية ، الاخلاق الموجهة الى السعادة والانتفاعية هي ليست أبداً الغريزة الباتة الجازمة في داخلنا مهما حاولنا أن نقنع أنفسنا بخلاف ما قلت . ان رأس العصرية الأخلاقية وصدرها يجب أن يكون دائماً وأبداً « كنت » (وهو من هذه الناحية تلميذ لروسو) الذي يطرح جانباً من فلسفته الاخلاقية النازع الى الشفقة ويشترع القانون القائل : « افعل كذا لـ .... » ان جميع المذاهب الاخلاقية من هذا النوع تعبر ويُقصد من ورائها أن تعبر عن الارادة للانهاية وهذا ما يستوجب قهر البرهة ، قهر الحاضر وصدر صورة الحياة . فلدينا بدلاً من القانون الرواقي القائل « المعرفة فضيلة » حتى لدى « بايكون » القانون القائل : « المعرفة قوة » ، فالرواقي يأخذ العالم كما هو ، أما الاشتراكي فهو يريد أن ينظمه ويصوغه جوهراً وشكلاً صياغة جديدة كي يملأه بروحه الخاصة ، لذلك فالرواقي يتلاءم ويتوافق أما الاشتراكي فانما يأمر ، فهو يريد لكامل العالم أن يطبع بطابع نظرته ، وهكذا ينقل الاشتراكي فكرة « نقد العقل المجرد الى الميدان الاخلاقي . هذا هو المعنى النهائي للملزم الأمر الذي يُعدل و يصلح في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية على حد سواء . (فلتفعل كأن المبادىء المقررة التي تمارسها هي التي

ستصبح بارادتك قانوناً للجميع .) وهذا النازع المستبد الطاغي لا تفتقر اليه حتى أضحل ظاهرات الزمان (العصر) .

انه ليس الموقف أو السحنة ، بل انما النشاط هو ذاك الذي يجب أن يعطى شكلاً . وكما كانت الحال في مصر وفي الصين ، فان الحياة تعتبر فقط ذات قيمة بوصفها فعلاً . ان «مكنكة» (جعله ميكانيكياً) المفهوم العضوي للفعل هي التي تقود الى مفهوم العمل كما يفهم بصورة عامة ، أي الشكل المتمدن للفعالية الفاوستية . فهذه الاخلاق ، هذا النازع اللجوج اللحوح الى اعطاء الحياة أشد ما يتصوره الخيال فعالية من أشكال ، هو أقوى من العقل الذي تصبح مناهجه فعالة فقط طالما هي تقع أو يفترض خطأ أن تقع في اتجاه هذه القوة ، وإلا إذا كانت هذه المناهج خلافاً لما ذكرت فانها تبقى مجرد كلمات . وعلينا أن نميز في كل أساليب التجديد بين الجانب الشعبي بما فيه من كسل بهيج سار (dolce far mente) وقلق على الصحة والسعادة والتحرر من الهم والسلام الكوني (وبكلمة أخرى المثل العليا المزعومة المسيحية) وبين أخلاقية المجتمع الأرقى التي تقدر فقط الأفعال التي هي ككل شيء فاوستي آخر) لا تفهمها الجماهير ولا ترغب فيها ، هذه الجماهير التي تعبد بصورة عامة الهدف ولذلك تقدس العمل (لاحظ قال العمل لا الفعل — المترجم) ونحن إذا ما أردنا أن نضع قبالة الشعار الروماني « Panem et Cirenses » (الخبز وألعاب السيرك) (الذي هو الرمز الختامي للوجود الابيقوري الرواقي ورمز الوجود الهندي أيضاً بمفهومه الأعمق) شعاراً لأهل الشمال (والصين القديمة ومصر) بحيث يجيء مطابقاً لذاك الشعار ، فان هذا الشعار سيكون « حق العمل » . هذا كان قاعدة مفهوم « فيختي » (Fichte) البروسي شكلاً وجوهراً (والاوروبي الآن) لاشتراكية الدولة ، وهذا الشعار سيبلغ أوجه في آخر مراحل التطور المرعبة حيث يمسي شعار « الواجب نحو العمل » .

ولنتأمل أخيراً فيما في الاشتراكية من نابوليونية ، في ارادة البقاء ، الإرادة للديمومة . لقد كان الانسان الابولوني يتطلع وراءه الى العصر الذهبي ، وكان تطلعه هذا يريحه من عناء التفكير بما هو آت .

أما الاشتراكي (فاوست المتحشرج في الجزء الثـاني) فهو إنسان ذو اهتمام تاريخي يشعر كأن المستقبل هو واجبه وهدفه ويعتبر السعادة الآنية، سعادة البرهة، غير ذات قيمة إذا ما قورنت بالمستقبل، لكن الروح الكلاسيكية كل «أوراكلها» Oracles وطيرانها (Omens) تريد فقط أن تعرف المستقبل، أما الروح الغربية فانما تتوخى أن تصوغه وتقولبه .

إن المملكة الثالثة هي المثل الأعلى الجرماني ، فابتداء من يواكيم فون فلوريس حتى نيتشيه وابسن ، كان كل رجل عظيم (وهؤلاء هم سهام من حنين قذف بها الى ضفة النهر الاخرى على حد تعبير زردشت) قد ربط حياته الى الصباح الخالد . أما حياة الاسكندر فكانت نوبة من حمى عجيبة مدهشة، وحلماً يتضرع الى العصور الهوميروسية من القبر، لكن حياة نابليون كانت عملاً شاقاً وكدحاً هائلاً، ولم يكن يكدح من أجل نفسه أو فرنسا بل انما كان الكادح من أجل المستقبل .

ومن المستحسن أن نعود لنذكر هنا بالحقيقة القائلة بأن كل حضارة من شتى الحضارات العظمى قد صورت تاريخ العالم بطريقتها الخاصة . فالانسان الكلاسيكي رأى فقط نفسه ومستقبله حاضرين معه حضوراً سكونياً ولم يسأل أبداً «من أين؟ والى أين ؟ » فالتاريخ الكوني كان بالنسبة اليه فكرة مستحيلة . وهـذه هي الطريقة السكونية في التطلع الى التاريخ. أما الرجل المجوسي فيرى التاريخ الكوني كدراما كونية عظمى تتألف من الخلق والصهر والسبك ، وصراعـاً بين النفس والروح ، الخير والشر ، الله والشيطان ، (حدوثاً محدداً تحديداً حاسماً يبلغ أوجه في ظهور المخلص الفادي) . لكن الانسان الفاوستي يرى في التاريخ انفتاحـاً شديداً على هدف (نحو هدف) ويرى في سياق عصوره القديمة والوسيطة والحديثة صورة ديناميكية ، وهو لا يستطيع أن يصور التاريخ لنفسه بطريقة اخرى غير هذه وهذا المنهاج الذي يعتمد حقبات ثلاثا هو ليس على حاله هذه تاريخ العـالم العام ، لكنه صورة تاريخ العالم كما يدركها الاسلوب الفاوستي ، وهي صورة تبدأ مع الحضارة الغربيـة وتنتهي بنهايتها ، والاشتراكية بمفهومهـا الأرفع هي منطقياً تاج هذه الصورة ، وكان شكل دولتها الباتة الجازمة معمداً فيهـا منذ

العهود الغوطية فما بعد .

وهنا ايضاً تصبح الاشتراكية (في تباينها والرواقية والبوذية) تراجيدية . والحق انه لذو مغزى خطير ان نيتشه الذي يعالج بصفاء وثقة تامين مـا يتوجب تدميره وما يجب أن يعاد تقويمه ثورياً، يضل ويفقد ذاته في عموميات ضبابية حالما ينطلق الى بحث « الى أين » أي الهدف . فنقده الانحطاط نقد لا يمكن أن يُرد عليه ، لكن نظرية السوبرمان هي بمثابة قلعة بنيت في الهواء . وهذه ايضاً حال ابسن ، (« براند وروزميرسهولم ، الامبراطور والجليلي » مـاستر بيلدر) وكذلك فاغنر وكل واحد غير هؤلاء .

وهنا تكمن ضرورة عميقة ، لأنه ابتداء من روسو فما بعده لم يعد للانسان الفاوستي من شيء هو مدار أمل وذلك فيما يتعلق بأسلوب الحياة العظيم . فشيء ما قـد انتهى والنفس الشمالية قد استهلكت امكاناتها الباطنية ولم يبق من القوة الديناميكية والالحاح اللذين عبرا عن نفسيهما برؤى تاريخية عالمية للمستقبل (رؤى تبلغ دائرة قصدها دورة الفية من السنين) سوى الضغط المجرد ، حنين العاطفة الى الابداع ، الشكل دون المحتوى .

لقد كانت هذه النفس ارادة ، ولا شيء غير ارادة . وقـد احتاجت الى هدف لحنينها الكولومبوسي ، وكان عليها على الاقل أن تعطي نشاطها الفطري الملازم لها معنى وموضوعاً وهميين . وهكذا فان ناقداً اشد حذاقة سيجد أثراً من هجالمار اكدال (Hjalmar Ekdal) في كل عصرية وحتى في ظاهراتهـا الارفع . لقد دعاها ابسن بكذبة الحياة . وهناك شيء مـا من هذه الكذبة في كامل ذهن المدنية الغربية ، وذلك طالما العصرية تطبق نفسها على مستقبل الدين والفن والفلسفة والهدف الاجتماعي الاخلاقي والمملكة الثالثة . وذلك لأنه يكمن عميقاً تحت هذه العصرية شعور كئيب لا يمكن كبته أو كبحه،وكل ما نراه من هذه الحميا المحمومة فانما هو مجهود نفس لا ترتاح الى خداع ذاتها . هذه هي الحال التراجيدية (قلب العكس لدافع هملت) التي انتجت مفهوم نيتشه المنفعل ، مفهوم «العودة» الذي لم يؤمن به حقاً أحد، لكن نيتشه تشبث به وعض عليه بنواجذه خشية أن ينزلق منه

شعوره بالرسالة وكذبة الحياة هذه هي الأساس الذي قامت عليه بيريوت Bayreuth (والتي قد تكون شيئاً ما حيث أن بيرغاموم كانت شيئاً ما) وخيط من هذه الكذبة محبوك في كامل نسيج الاشتراكية وفي كل ميادينها من سياسية واقتصادية واخلاقية ، والتي ترغم نفسها على جهل الجدية المدمرة المبيدة ، جدية مضامينها النهائية الخاصة ، كي تبقى على حياة الوهم القائل بالضرورة التاريخية لوجودها الخاص .

-٩-

ويبقى أمامنا أن نقول كلمة في مورفولوجي تاريخ فلسفة . ليس هناك من شيء يسمى الفلسفة « بحد ذاتها » فلكل حضارة فلسفتها الخاصة التي تشكل جزءاً من كامل تعبيرها الرمزي وتؤلف مع معضلاتها المحيرة ومناهج فكرها زخرفاً ذهنياً يرتبط وثيق ارتباط بزخرف الهندسة المعمارية وبفنون الشكل . ونحن إذا ما القينا بنظرة بعيدة المرمى عالية الإطالة فاننا لا نجد ما تدبرته « الحقائق » والمفكرون فصاغوه في كلمات كل حسب مدرسته الخاصة بالغ الاهمية بل انما نجده قليلها ، وذلك لأن في الفلسفة ، كما هي الحال في كل فن عظيم ، تشكل المدارس والتقاليد ومستودعات الاشكال العناصر الاساسية . والاهم اهمية لا متناهية من الاجوبة انما هو الاسئلة واختيارها وشكلها الباطني . وذلك لأن الطريقة الخاصة التي يعرض بواسطتها الكون الكبير نفسه على انسان حضارة معينة مدرك ، هي التي تقرر بداهة كامل الضرورة لتوجيهها والطريقة في توجيهها .

فلكل من الحضارات الكلاسيكية والفاوستية ، وكذلك الهندية والصينية ، طريقتها المعينة الخاصة في السؤال ، وأكثر من ذلك فان جميع الاسئلة العظمى لكل حضارة تطرح في مستهل البداية . فليس هناك من أية قضية حديثة لم يرها

العصر الغوطي ولم يصغ لها شكلاً ، كما وانه ليست هنـــاك أية مشكلة هيلينية لم تقترب من رحاب تعاليم المعبد «الاورفي» .

ولا يهمنا ابداً ما إذا كان الانعطاف المراوغ للفكر يعبر عن نفسه شفهياً هنـا وبواسطة الكتب هناك ، كما وأنه لا يهمنا أيضاً ما إذا كانت كتب كهذه هي منجزات شخصية ، منجزات « أنا » كما هي الحال بيننا ، أم انها كتل مائعة من النصوص كما كانت الحال في الهند ، أو ما إذا كانت النتيجة هي مجموعة من المناهج القابلة للفهم ، أو كانت ، كما في مصر ، لمحات الى الأسرار النهائية متصفة بتعابير من فن وطقوس دينية . فمهما تعددت التنوعات ، فإن المجرى العام للفلسفات بوصفها أنظمة عضوية هو هو .

ففي بداية كل مرحلة نبع تكون الفلسفة وهي المرتبطة ارتباطـاً وثيقـاً الى الهندسة المعمارية العظيمة والدين ، الصدى الذهني لحياة متيافيزيقية جبارة، ويكون واجبها أن تقيم نقدياً السببية (العلية) المقدسة داخل صورة العـــالم المنظورة بعين الايمان . فالرتب الأساسية لا للعلم فقط بل للفلسفة أيضاً تعتمد ، ولا تفترق ، على عناصر الدين المطابق لها. لذلك فان المفكرين في عصر النبع هـذا ليسوا مفكرين روحيـــاً فقط ، بل انهم يحتلون فعلاً مراتب الكهنة . على هذه الشاكلة كان المدرسيون والصوفيون في القرون المبكرة من العهود الغوطية والفيدية والهوميروسية والعربية . وحينما تهل المرحلة المتأخرة زمناً ، وليس قبلها ، تصبـح الفلسفة فلسفة مدنيـة ودنيوية وتحرر نفسها من التبعية للدين ، وتتجرأ حتى على جعل ذاك الدين موضوعاً لنقدها الابيستمولوجي . لقد كان الموضوع العظيم للفلسفات من براهميـة وايونية وباروكية هو مشكلة المعرفة . اما الروح الحضرية فانها تستدير لتتطلع الى نفسها كي تقيم الفرضيه القائلة بأنه ليست هناك من منصة حكم للمعرفة أرفـــع من نفسها ، وبهذه الفكرة تقترب أكثر فأكثر من الرياضيات العالية ، وبهذا يصبـح لدينا بدلاً من الكهنة أناس دنيويون ، من رجال دولة وتجار ومكتشفين ، جربوا في المراقب الرفيعة وامتحنوا في الوجائب السامية ، أناس ترتكز آراؤهم في الفكر الى التجربة العميقة للحياة . من هذا الطراز هي السلاسل من المفكرين الممتدة من

طـاليس الى بروتاغوراس ومن بيكون الى هيوم ، والسلاسل من المفكرين ما قبل كونفوشيوس وبوذا ، هؤلاء المفكرون الذين لا نعرف عنهم اكثر من انهم كانوا موجودين .

ويشكل « كنت » وأرسطوطاليس كل منهما آخر حلقة في سلسلته ، فبعد هذين يدخل فلاسفة المدنية ميدان الوجود . ان الفكر يبلغ في كل حضارة الذروة ، فهو يطرح الأسئلة ويجيب عليها بقوة تعبير ذهني تتزايد طرداً حتى يستهلك قوته ، ثم يبدأ بالانحطاط وتصبح قضايا المعرفة في كل ميدان تكارير تافهة مبتذلة لا معنى لها أو مغزى .

فهناك مرحلة متيافيزيقية ذات نظرة دينية في الأصل لكن نظرتها تمسي عقلانية عندما تبلغ نهايتها (وتكون الحياة والفكر عنـد نهاية هذه المرحلة لا يزالان يحتويان على شيء ما هيولي ، (Chaos) على ذخيرة لم تستنزف بعد ، تمكنهما من الابداع الفعال) .

وهناك مرحلة أخلاقية تصبح فيها الحياة نفسها حياة المدينة العالمية الكبرى ، التي تبدأ (باستدعاء) بالبحث ، ويتوجب عليها أن تستخدم ما يكون لديها من فضلة قوة ابداع في سلوكها الخاص ولصيانة ذاتها . أما في المرحلة الأولى فإن الحياة تكشف عن نفسها ، لكن المرحلة الثانية تجعل من الحياة مادتها وموضوعها ، زد على ذلك أن الحياة في المرحلة الأولى هي حياة « نظرية » (تأملية) بما لهذه الكلمة من مفهوم رفيع ، بينما أنها في الثانية عملية اجبارية ، وحتى منهاج « كنت » هو في طبائعه نتيجة لأعمق نتائج تأمل في البرهة الاولى ، ثم صيغ فيما بعد صياغة منطقية ونظم تنظيماً منهاجياً .

وهذا ما نراه واضحاً في موقف « كنت » من الرياضيات . وليس هنـاك من انسان ميتافيزيقي أصيل إلا ونفذ الى عالم شكل الارقام وعاشها في باطنه كرمزية . والحق ان كبار المفكرين الباروكيين هم الذين أبدعوا الرياضيـات التحليلية ، والشيء نفسه صحيح ، بعد اجراء التغييرات الضرورية (Mutetis Mutendis) ، بالنسبة الى كبار المفكرين الكلاسيكيين ما قبل سقراط وافلاطون . فديكارت

وليبنتز يقفان الى جانب نيوتن وغاوس ، ويقف فيثاغورس وافلاطون الى جانب آرخيتاس وارخميدس على قمم التطور الرياضي . ولكن الفيلسوف في « كنت » كان قد اصبح رياضياً مقصراً . فلم يكن نفوذ كنت الى آخر مراوغات حساب التفاضل والتكامل كما ألفاه في عصره الخاص بأعمق من تشربه لبدهيات (Axiomatics) ليبنتز الاولى . والشيء نفسه يمكن ان يقال عن ارسطوطاليس نفسه ، فبعد هذين الفيلسوفين لم يأت فيلسوف يُعد رياضياً . « ففيختي » وهيغل والرومانتيكيون كانوا بعيدين عن الرياضيات بعد السماء عن الارض ، وكذلك ايضاً كانت حالة زينون وأبيقور . وشوبنهور يبلغ به الضعف في هذا الميدان حدود التفاهة والسخافة ، أما فيما يتعلق بنيتشه فاننا كلما تحدثنا أقل عن براعته في هذا الحقل فان ذلك أجدى له وأفضل .

عندما فقد عالم شكل الارقام بصيرته فقدت الفلسفة تقليداً عظيماً من تقاليدها، ومنذ ذلك الحين لم تعد الفلسفة تفتقر فقط الى القوة التركيبية ، بل انما أصبحت تفتقر ايضاً الى ذاك الذي نسميه بالاسلوب العظيم للتفكير . وشوبنهور نفسه اعترف بأنه مفكر مناسبات .

ومع انحطاط الميتافيزيقيا شبت الاخلاق على الطوق ، وأمست فلسفة بعد ان كانت عنصراً ثانوياً في نظرية تجريدية،ومنذ ذلك الحين امتصت الاخلاق التقسيمات الاخرى وأصبحت الحياة العملية مركز التأمل وموضوع الاعتبار . وانحدرت عاطفة الفكر المجرد ، وغدت الميتافيزيقيا السيدة في الامس الخادمة اليوم ، وغدا كل ما يُطالب به المرء هو أن يقدم اساساً الى الآراء العملية ، وأخذ هذا الاساس ينحدر يوماً بعد آخر من نافل الى نافل ، وشاعت بين الناس عادة احتقار كل ما هو ميتافيزيقي والسخرية بما هو غير عملي والهزء بفلسفة «مقايضة الرغيف بالحجر» . فلدى شوبنهور توجد كتبه الثلاثة من أجل كتابه الرابع فقط ، و « كنت » اعتقد فقط بأن هذه هي حاله ايضاً ، والحق أن كتابه « نقد العقل المجرد » وليس كتابه « نقد العقل العملي » هو الذي لا يزال جوهر منجزاته . ونحن نجد الفرق ذاته تماماً في الفلسفة الكلاسيكية ما قبل ارسطوطاليس وما بعده ؛ إذ أننا نرى

في الفلسفة مـــا قبل ارسطوطاليس كوناً كبيراً مدركاً ادراكاً عظيماً حيث لا تضيف اليه الاخلاق أي شيء تقريباً، بينما نرى في الفلسفة ما بعد ارسطوطاليس أن الاخلاق قد اصبحت بكاملها، والحالة كما ذُكر، كمنهاج، كضرورة ذات ميتافيزياء غير منتظمة كرست خصيصاً قاعدة لها. أما انعدام وجود الشك داخل الاسلوب الذي دون بـــه نيتشه نظرياته ذاك التدوين السريع المعروف، فانه لا يؤثر من قريب أو بعيد في ادراكنا لفلسفة نيتشه الخاصة وفهمنا لها.

كلنا يعلم بأن شوبنهور لم ينطلق الى تشاؤميته من ميتافيزيائه، بل على العكس، فهو قد دُفع اليها ليطور منهاجه بواسطة التشاؤمية التي نزلت بـه وهو في السابعة عشرة من عمره. ويلاحظ «شو»، وهو شاهد بالغ الأهمية، في كتابه «جوهر الابسنية» ويقول بأن باستطاعة المرء أن يقبل فلسفة شوبنهور قبولاً حسناً وان يرفض في الوقت ذاته ميتافيزياءه. وهنا يكمن تماماً وصحيحاً مـــا يميز بين ذاك العنصر الذي يجعل من شوبنهور أول مفكر في العصر الجديد، وبين العنصر الذي ضمنه فلسفته لأن تقليداً مبتذلاً مهجوراً لقدمه قد رأى فيـه عنصراً لا تستطيع فلسفة كاملة ان تستغني عنه. ولا اعتقد بأن هناك انساناً يأخـذ على عاتقه تقسيم فلسفة «كنت» على هذا الشكل، ولا شك في انه سيفشل اذا ما حاوله.

أما فيما يتعلق بنيتشه فان المرء لن يجد أية صعوبة في ادراك فلسفته على انهـا سداة ولحمة تجربة باطنية عاناها في وقت مبكر جداً من عمره، فبينما نراه قد غطى متطلبـــاته الميتافيزيقية بسرعة وكثيراً من الاحيان تغطية ناقصة معابة، وذلك بواسطة عدد قليل من الكتب، نراه انه لم يستطع أن يتدبر أمره فيقرر نظريته الاخلاقية بأية دقـة أو اتقان. ونحن نجد ذات الغشاء من الفكر الاخلاقي الذي يعيش ساعته يغطي جمهرات من الميتافيزياءات التي استوجبها التقليد (الذي هو في واقعه من النوافل) في الفلسفات الابيقورية والرواقية. ونحن بعد هذا لن يخامرنا أي شك في ماهية جوهر فلسفة المدنية.

لقد استهلكت الميتافيزياء الحازمة امكاناتها. وتغلبت المدينة العـالمية الكبرى أكيداً على الريف، والآن ها هي روحها تصوغ نظرية خاصة بها موجهة بالضرورة

الى الظاهر ، الى ما هو عديم النفس . ونحن لنا شيء من الحق في أن نستبدل منذ الآن فصاعداً كلمة « نفس » بكلمة « دماغ » . ولما كان « الدماغ » الغربي ، الارادة للقوة ، المجرى المستبد المتجه نحو المستقبل والغاية الرامية الى تنظيم كل انسان وكل شيء يتطلب تعبيراً عملياً ، لذلك فان الاخلاق بوصفها تبتعد اكثر فأكثر عن ماضيها الميتافيزيقي ستنتحل بمثابرة وثبات طابعاً اجتماعياً اخلاقياً وآخر اجتماعياً اقتصادياً . ففلسفة هذا العصر التي تبدأ بهيغل وشوبنهاور هي الى الحد الذي تمثل فيه روح العصر (التي لا يمثلها مثلاً لوتزي Lotze وهربارت Herbart) أقول انها نقد للمجتمع .

إن الاهتمام والعناية اللذين كان يوليهما الرواقي جسده ، يكرسهما الغربي للجسد الاجتماعي . وليس بوليد المصادفة كون فلسفة هيغل قد دفعت بالاشتراكية (ماركس وانجلز) وبالفوضوية (سترنر)وبالدراما المستعرضة للمشكلة الاجتماعية (هيبل) الى الوجود .

إن الاشتراكية هي اقتصاد سياسي قد يحول الى صيغة اخلاقية وأكثر من هذا الى صيغة ملزمة . وقد بقي الاقتصاد السياسي ، طالما كان للميتافيزياء من وجود (أي حتى « كنت ») علماً . ولكن حالما اصبحت الفلسفة ترادف في معناها الاخلاق العملية ، فانها اطرحت الرياضيات كقاعدة للفكر في العالم جانباً ، وهذا هو السر في أهمية كوزين ، بنتهام وكومت ومل وسبنسر .

فأن يختار الفيلسوف مواده اختياراً حراً أمر لم يمن بـه الله على الفيلسوف ، كما وانه ليست مواد الفلسفة هي دائماً وفي كل مكان المواد نفسها . فليس هناك من أسئلة أزلية أبدية ، بل انما هناك فقط اسئلة تنبع من شعور كينونة معينة وتطرحها هذه الكينونة . « إن كل ما هو ماض هو رمز » وهذا القول ينطبق أيضاً على كل فلسفة أصيلة بوصفها تعبيراً ذهنياً لهذه الكينونة وبوصفها تحقيقاً للامكانات الروحية في عالم شكل المفاهيم والاحكام والتراكيب الفكرية التي تشتمل عليها الظاهرة الحية لمؤلفها . وكل فلسفة كهذه من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة ، ومن أشد فرضياتها تجريداً الى ملامحها نطقاً وأثراً عن الشخصية هي شيء في الصير انحدر صررة

من النفس الى العالم ، ومن مملكة الحرية الى مملكة الضرورة ومن الحياة العفوية الى المنطق الاتساعي ؛ ولهذا السبب بالذات هو شيء عابر فانٍ لحياته ايقاع وديمومة محددان محدودان ، لذلك فان اختيارهما يخضع للضرورة الحازمة .

ان لكل حقبة تاريخية شيئاً هو هام بالنسبة اليها فقط ، وليس هاماً بالنسبة الى أية حقبة أخرى وأن الشاهد على الفيلسوف بالولادة كونه يرى حقبته وموضوعه بعين واثقة أكيدة ، وما عدا هذا فليس هناك من شيء ذي أهمية في الانتاج الفلسفي، بل انما هو مجرد معرفة تقنية وصناعة لازمة لبناء مراوغات منهاجية مفاهيمية .

ونتيجة لذلك فان الفلسفة المميزة للقرن التاسع عشر هي أخلاق ونقد اجتماعي فقط وفق ما لهذين من مفهوم مجد ، وليست هي شيئاً أكثر من ذلك .

ونتيجة لذلك أيضاً فان أهم ممثليها (ما عدا المتمرنين العمليين) هم كتاب الدراما . فهم الفلاسفة الحقيقيون للفعالية الفاوستية ، وجميع فلاسفة قاعات المحاضرات والمنهاجيين هم هباء في هباء إذا ما قورنوا بهم. فكل ما قدمه الينا هؤلاء المتحذلقون التافهون هو أنهم كتبوا وأعادوا كتابة تاريخ الفلسفة (ويا له من تاريخ! انه مجموعات من معلومات و «نتائج ») مراراً وتكراراً حتى أصبح المرء في عصرنا هذا لا يعرف ما هو تاريخ الفلسفة وما يمكن له أن يكون .

وبفضل هذا الواقع لم يستطع أبداً أحد حتى الآن أن يدرك الوحدة المتعضية داخل فكرة هذه الحقبة التاريخية ونحن يمكننا أن نحدد جوهرها من وجهة النظر الفلسفية تحديداً مضبوطاً بطرحنا السؤال التالي :

إلى أي حد هو جورج برنارد شو تلميذ نيتشه ومكمله ؟

إننا لا نوجه هذا السؤال بروح ساخرة ، فشو هو المفكر الرفيع الشأن الواحد الذي تقدم بمثابرة وثبات في الاتجاه نفسه الذي اتجهه نيتشه ، وأعني به الانتقاد المثمر للاخلاق الغربية ، بينما أنه اقتفى كشاعر آخر مضامين « ابسن » وكرس توازن الابداع الفني داخله للمناقشات العملية .

اننا إذا ما غضضنا الطرف عن النازع الرومانتيكي الذي تجسد نيتشه في أواخر سني حياته.فقرر أسلوب فلسفته ولهجتها وموقفها ، نجد أن نيتشه هو في كل ناحية من نواحيه ، تلميذ لعقود السنين المادية

أما ذاك الذي جذبه بانفعال كذاك الى شوبنهور (وهذا لا يعني أن نيتشه أو أي واحد آخر كان يعي ما جذبه) فإنما كان ذلك العنصر من عناصر مذهب شوبنهور الذي دمر به المتيافيزياء العظمى وسخر (دون قصد منه) باستاذه « كنت » ، وأعني بذلك تبسيطه لجميع النظريات العميقة التي أنجبها العصر الباروكي ، في تصورات ميكانيكية محسوسة . ان « كنت » ينطق بكلمات لا تفي بالمرام ، لكنها كلمات تخفي حدساً جباراً من النادر إدراكه ، حدسا للعالم كمظهر أو ظاهرة أما هذا الحدس لدى شوبنهور فيجعل العالم كظاهرة دماغ ، وهكذا يبدو أمامنا أن التحول من الفلسفة التراجيدية الى العامية الفلسفية قد أنجز واكتمل. ويكفينا أن نروي فقرة واحدة عن شوبنهور لندلل على صحة ما ذهبنا اليه . يقول شوبنهور في كتابه « العالم كإرادة وفكرة » ما يلي :

« إن الإرادة بوصفها الشيء في ذاته تشكل الجوهر الباطني الحقيقي الذي لا يمكن تدميره في الانسان ، وهذا الجوهر في ذاته هو كيفما كانت حاله ، دون وعي . وذلك لأن الوعي يشترطه العقل ، وهذا هو مجرد صدفة لكينونتنا ، ولما كانت وظيفة العقل هي أيضاً (بما لها من أعصاب معتمدة ونخاع شوكي) مجرد ثمرة ، نتاج وغلة ، لا بل هي العنصر الطفيلي في التركيب العضوي من حيث أنها لا تتدخل مباشرة في نشاطات الارادة بل إنما تخدم فقط غرضاً من أغراض المحافظة على البقاء بواسطة تنظيم علاقاته بالعالم الخارجي .

هذا ما يقوله شوبنهور وفيه نجد الوضع الأساسي لأصرح مادية وأوضحها . ولم تكن من العبث دراسة شوبنهور للفلاسفة الحسيين الأنكليز كما فعل روسو من قبله فمن هؤلاء تعلم شوبنهور أن يخطىء فهم « كنت » بروح العصرية النفعية ، روح المدينة العالمية الكبرى . فالعقل كأداة للارادة للحياة ، وكسلاح في الصراع من أجل الوجود ، قد عبر عنها وعن فكرهما شو في مسرحيته « الانسان والسوبرمان »

تعبيراً ساخراً مضحكاً ، ولأنه كانت لشوبنهور هذه النظرة الى العالم أصبح شوبنهور بعدما نشر داروين مؤلفه الرئيسي عام ١٨٥٩ الفيلسوف العصري المألوف . فهو في تضاده وشللنغ ، هيغل وفيختي ، كان فيلسوفاً ، والفيلسوف الوحيد الذي يمكن لذهنية متوسطة أن تتشرب بسهولة فرضياته الميتافيزيائية . فالصفاء الذي كان يفخر دائماً به شوبنهور كان يهدد في كل لحظة بأن يتكشف تفاهة وسخفاً . وبينما كان يتمسك بما فيه الكفاية بالقوانين الفلسفية .كي يخلق حول فلسفته جواً من الغموض والاقتصارية ، غير أنه قد عرض النظرة المتمدنـــة الى العالم كاملة وقابلة للتمثل Assimilable فمنهاجه هو الداروينية المرتقبة ، وما اقتبسه من « كنت » ومفاهيم الفلاسفة الهنود سوى قناع تتقنع به داروينيته . فنحن نجد في كتابه « عن الأرادة في الطبيعة » الذي أصدره عام ١٨٣٥ الصراع من أجل الحفاظ على البقاء في الطبيعة ، ونجد عقل الانسان السلاح الفعال في هذا الصراع والحب الجنسي بوصفه انتقاء غير واع يتم حسب ما تقرره المصلحة البيولوجية .

وهذه هي النظرة التي جعلها داروين (عبر ملثس) نظرة لا يقاوم لها نجاح في ميدان الزولوجيا Zoology ان الأصل الاقتصادي للداروينية تظهره الحقيقة القائلة بأن المنهاج المستنتج من التشابهات بين الجنس البشري وبين الحيوانات الأرقى يتوقف عن الملاءمة حتى عند عالم النبات ويصبح أكيداً منهاجاً شاذاً غريباً حالمـا يحاول المرء جدياً تطبيقه بكل نوازعه (الاصطفاء الطبيعي والمحـاكاة) على الأشكال العضوية البدائية.

أما البرهان بالنسبة الى الداروينية فانما يعني انتقاء للحقائق كي تطابق على شعوره الأساسي التاريخي الديناميكي بالنشوء والارتقاء فالداروينية (وأعني بها مجموعـة الفكر والنظريات الشديدة في تغايرها وتناقضها والتي لهـا قاسم مشترك أعظم هو تطبيق مبدأ السببية (العلية) على الأشياء الحية ، وهي لذلك منهاج ولبست نتيجة) أقول ان هذه الداروينية كانت معروفة بكل تفاصيلها للقرن الثامن عشر .

أما ما أنتجه داروين فانما كان فقط منهاج « مدرسة مانشستر » ولهـذا يعود الفضل في شعبيتها الى هذا العنصر السياسي الدفين .

ان الوحدة الروحية لهذا القرن جلية هنا وواضحة. فلقد كان كل واحد ابتداء من شوبنهور حتى شو يدفع دون أن يدري بالمبدأ ذاته الى داخل شكل. فكل واحد (حتى بما فيهم اولئك الذين هم كهيبل لم يعرفوا أي شيء عن الداروينية) هو مشتق من فكرة النشوء والارتقاء (ومن الفكرة المتمدنة الضحلة منها، وليس من الفكرة « الغوتيية » في النشوء والارتقاء) ولا يهم ما اذا كان احدهم يخرج الفكرة في طابع بيولوجي أو يخرجها غيره اخراجاً اقتصادياً . فهناك ايضاً نشوء وارتقاء داخل فكرة النشوء والارتقاء ذاتها ، وهـذا هو فاوستي شكلًا وجوهراً والذي يعرض (عرضاً يتناقض تناقضاً شديداً وفكرة الكمال المعدومة الزمـان لارسطوطاليس) أقول يعرض كل حاجتنا المنفعلة نحو (لاحظ لم يقل الى) مستقبل لا نهاية له ، يعرض ارادتنا ومفهومنا للهدف الذي يبدو فطرياً وملازماً بصورة خاصة للروح الفاوستية الى حد يصبح معه كأنه شكل بداهة وليس بالأحرى مبدأ مكتشفاً لصورتنا للطبيعة . وفي نشوء هذا النشوء يجد التغير ذاته في مكان آخر ، في انعطاف الحضارة الى المدنية . فالنشوء والارتقاء عنـد غوتيه هو مذهب قويم منتصب على قدميه مستقيم ، بينما انه لدى داروين منبطح على بطنـه مسطح ، فهو لدى غوتيه مذهب عضوي لكنه ميكانيكي عند داروين، وهو تجربة وشعار لغوتيه، بينما انه مادة معرفة وقانون في نظر داروين .

لقد كان هذا المذهب يعني لغوتيه الاكتمال الباطني ، بينما انـــه عنى لداروين « التقدم » . فصراع داروين من أجل الوجود، هذا الصراع الذي تلاه على الطبيعة ولم تتله الطبيعة عليه هو فقط الشكل العـامي لذلك الشعور الابتدائي الذي يدفع في تراجيديات شكسبير الحقائق العظمى الواحدة منها ضد الاخرى ، لكن مـــا أبصرت به عين شكسبير الباطنية يُحس به ويحقق داخل أبطاله واشخاصه بوصفه مصيراً ، بينما أن الداروينية تفهمه على أنه ترابط سببي (علي) وتصوغه منهاجـاً سطحياً من المنافع . وهذا المنهاج وليس ذاك الشعور الابتدائي هو دستور ما يفوه به زرادشت وقانون تراجيديا «الاشباح» ومشاكل «حلقة النيبلونج» . ولم يدرك شوبنهور وهو الحلقة الاولى في السلسلة الا برعب وهلع مـــا عنته معرفته الخاصة

(واعني بما ادركه جذر تشاؤميته ، وموسيقى « تريستان » لمناصرة فاغنر التي هي أبلغ تعبير وأنبله عما عنته معرفة شوبنهور) بينما أن الناس المتأخرين زمناً ، وعلى رأسهم نيتشه كانوا يواجهون معنى معرفتهم بحماس ، بالرغم من أن هذا الحماس كان أحياناً متصنعاً .

ان خلاف نيتشه وفاغنر (آخر من انتجته الروح الالمانية والذي عليه تبيض العظمة وتفرخ) يدل على التحول الصامت في ولائه المدرسية ، وعلى الخطوة اللاواعية التي خطاها نيتشه من شوبنهور الى داروين ، من الصياغة الميتافيزيائية الى الصياغة السيكولوجية للشعور ذاته بالعالم ، ومن انكار الى تأكيد النظرة التي هي فعلاً نظرة مشتركة بين كل من شوبنهور وداروين ، اذ أن الأول يراها إرادة للحياة والثاني يراها صراعاً من أجل الوجود . ونيتشه حتى في كتابه « شوبنهور كمربي » لا يزال يعني بالنشوء والارتقاء النضوج الباطني ، لكن السوبرمان هو نتاج نشوء وارتقاء ميكانيكيين . وزرادشت هو من الوجهة الاخلاقية ثمرة احتجاج لا واع على « بارسيفال » (الذي يكتسح زرادشت من الناحية الفنية اكتساحاً) وثمرة تنافس بين الجيليين .

لكن نيتشه كان أيضاً اشتراكياً دون أن يعرف ، وليست شعاراته بل انما هي غرائزه التي كانت اشتراكية عملية موجهة الى ذاك النوع من البر بالجنس البشري الذي لم يهدر عليه أبداً غوتيه أو « كنت » خاطراً من خواطرهما . ولا يمكن الفصل بين المادية والاشتراكية والداروينية الا فصلاً اصطناعياً سطحياً . وهذا هو الذي مكن جورج برنارد شو في الفصل الثالث من مسرحيته « الانسان والانسان الأعلى » وهذه المسرحية تعتبر احدى أعظم المنجزات التي تمخض عنها عصر الانتقال) من الحصول بواسطة اعطائه منعطفاً صغيراً فقط ، منعطفاً كاملاً في صحته المنطقية ، لنوازع « أخلاق السادة » والانتاج السوبرمان ، أقول مكنه من الحصول على المبادىء المقررة Maxims المميزة لاشتراكيته الخاصة فهنا يعبر شو بصفاء لا يعرف ندماً وبوعي كامل لما هو عادي ومألوف عن الجزء غير المنتهي من زرادشت سيعبر عنه بالتعبير المسرحي الفاغنري وبالرومانتيكية الوفيرة الصوف . ان كل ما يهمنا

اكتشافه في محاكمة نيتشه العقلية، هو القواعد العملية والنتائج التي تنطلق بالضرورة من تركيب الحياة العامة العصرية. فهو يضرب بين أفكار غامضة «كالقيم الجديدة» و «السوبرمان» و «خطيئة الارض» والانحطاطات والمخاوف كي يصوغ هذه كلها صياغة فيها المزيد من الدقة والاتقان. وشو يحذو حذوه أيضاً. ونيتشه يلاحظ أن الفكرة الداروينية تستوجب تصوراً للانجاب، فيتوقف أمامها ويتركها عند شبه جملة طنانة رنانة. لكن شو يلاحق الموضوع (إذ انه ليس هناك من اعتراض على معالجتها طالما أن المرء لن يأتي أي شيء حيالها) ويسأل كيف ننجزه، ومن هنا ينطلق الى المطالبة الى تحويل البيئة البشرية الى مزرعة لانجاب الخيول.

ولكن هذا هو استنتاج مضمر في زرادشت لم يتجرأ نيتشه على الاعلان عنه أو كان بالأحرى أشد تأنقاً من أن يرسمه. ونحن إذا ما القينا بنظرة على الانجاب المنهاجي (وهذا تصور كامل في ماديته ونفعيته) عندئذ يتوجب علينا أن نكون مستعدين للاجابة عن هذا السؤال:

«من الذي سينجب وما، وأين وكيف؟»

ولكن نيتشه بوصفه أشد رومانتيكية من أن يواجه النتائج الاجتماعية البالغة في نثريتها (Prosaic) وأن يُعرض الأفكار الشعرية لمحك الحقائق، يتغاضى عن القول بأن كامل مذهبه بوصفه مشتقاً من الداروينية يستلزم الاشتراكية، ويستلزم أكثر من هذا الارغام والوسائل الاشتراكية، التي يستوجبها أي انجاب منهاجي لطبقة أرقى من الناس كشرط سابق لانتظام المجتمع انتظاماً حازماً في اشتراكيته، وان هذه الفكرة الديونيزية لما كانت تستدعي عملاً مشتركاً وليست هي بقضية خاصة بكل مفكر على حدة، لذلك فهي فكرة ديمقراطية، ولتقلب ما قلته على أي وجه تشاء وترغب. إن الانسان الفاوستي رغبة في أن يفرض على العالم شكل إرادته لمستعد لأن يضحي حتى بنفسه، وهذا هو أوج القوة الأخلاقية «لعليك أن تفعل.»

إن فكرة انجاب السوبرمان تنبع من التصور الاصطفائي، ونيتشه أصبح تلميذاً لداروين دون ان يعلم، منذ أن كتب خلاصة مبدئه، لكن داروين أعاد

صياغة افكار القرن الثامن عشر في النشوء والارتقاء صياغة تتفق ونوازع روبرت ملتس في الاقتصاد السياسي هذه النوازع التي سلطها على عالم الحيوان الارقى . لقد درس ملتس صناعة القطن في لانكشير ، ونحن نشاهد المنهاج الداروني قد طبق بكامله عام ١٨٥٧ على الناس فقط بدلاً من الحيوانات وذلك في تاريخ الحضارة الانكليزية الذي وضعه « باكل » (Buckle) .

وبكلمة أخرى نقول بأن « اخلاق السادة » لآخر ما في عنقود الرومانتيكية من « فلاسفة » تنبع من نبع كل العصرية الذهنية هذه ، واعني به جو المصنع الانكليزي (وهذا قول قد يبدو غريباً لكنه ذو مغزى عميق) .

إن الميكيافيلية التي امتدحت نفسها لنيتشه بوصفها ظاهرة من ظواهر عصر الانبعاث ، هي شيء ما مشابه شبهاً قريباً لتصور داروين للمماثلة والمحاكاة (وهذا أمر واضح الافتراض) . وهذه هي يعالجها كارل ماركس (وهو ذاك التلميذ المشهور من تلاميذ ملتس) في كتابه رأس المال الذي يعتبر الانجيل السياسي (لا الاخلاقي) للاشتراكية . هذه هي شجرة عائلة (Genealogy) ، « أخلاق السادة » .

إن الارادة للقوة إذا ما نقلت الميدان الواقعي السياسي الاقتصادي تجد من يعبر عنها في مسرحية شو « ما يجور باربارة » . ولا شك أن نيتشه كشخصية يقف على قمة هذه السلسلة من الفلاسفة الاخلاقيين ، لكن شو بوصفه سياسياً حزبياً يبلغ مستوى نيتشه كمفكر . إن الارادة للقوة هي اليوم ممثلة بقطبي الحياة العامة ، بالطبقة العاملة وبأصحاب الثروات والعقول الكبيرة تمثيلاً هو أشد فعالية وتأثيراً بكثير من تمثيل آل « بورجيا » لها في وقت أو زمان . فالمليونير ابدر شافت في أحسن كوميديات شو هو سوبرمان ، بالرغم من أن نيتشه الرومانتيكي لم يكن ليعرف في شخص كهذا مثله الأعلى . فنيتشه يتحدث دائماً عن إعادة تقويم كل القيم تقويماً ثورياً ، وعن فلسفة المستقبل (الذي هو عرضاً مستقبل الجنس البشري الغربي وليس بمستقبل الصيني أو الأفريقي) ولكن عندما يجتمع ضباب فكره في

شكل البعد الديونيسي ويتكثف ليصبح أي شكل محسوس كان ، عندئـذ تظهر أمامه الارادة للقوة متسترة تحت قنـــاع من خنجر وسم ،ولا تظهر أبداً متقنعة بالاضرابات و « التسويات » . ومـع هـذا فهو يقول بأن فكرة الارادة للقوة قد حلت فيه اول مـا حلت عندما رأى الفيالق البروسية تنطلق الى المعركة عام ١٨٧٠ .

لم تعد الدراما في هذه الحقبة التاريخية شعراً في مفهومنا الحضاري للشعر ، بل انما أصبحت شكلاً من تحريض وجدل ومظاهرة،واصبح المسرح مؤسسة لتدريس الاخلاق . ونيتشه نفسه فكر مراراً بوضع افكاره في شكل درامي . والقصائد في نيبلونغ لفاغنر وخاصة المخطوطة الاولى (عام ١٨٥٠) تعبر عن افكاره الاجتماعية الثورية ، وفاغنر حتى عندما أكمل «الرنغ» بعد مجرى دائري سلكه تحت عوامل مؤثرات فنية « وغير فنية ، فان سيغفريده لا يزال رمزاً للمنزلة الرابعـــة (Fourth Estate) ولا تزال « برونهلدي » « المرأة الطليقة » .

فالاصطفاء الجنسي (Sexual) الذي استمد منه « أصل الانواع » النظرية عام١٨٥٩كان يجد في الوقت التعبير الموسيقي عنه في الفصل الثالث من «سيغفريد» وليست هي بنتاً من بنات المصادفة كون فاغنر وهيبل وابسن قد بدأوا عملياً في وقت واحد في انتقاء ذخائر النيبلونغ مواد لمواضيع دراماتهم . وهيبل يكتب معلقاً على تعرفه في باريس الى كتابات انجلز فيقول (في رسالة مؤرخة في ٢-٤-١٨٤٤) انه دهش اذ وجد أن مفاهيمه الخاصة في المبـدأ الاجتماعي لعصره والتي أراد أن يعرضها في دراما (Zu irgend einer Zeit) تنطبق تمامـاً على مفاهيم « البيان الشيوعي » للمستقبل . كما وان دهشة « هيبل » لم تكن لتقل عن دهشته هذه عندما تعرف الى شوبنهور ، فهو يورد في رسالة كتبها (في ٢٩ آذار عـام ١٨٥٧) بأنه مذهول للتشابه العجيب الذي يجده قائماً بين كتاب « العـــالم كإرادة وفكرة » وبين النوازع التي أقام عليها كتابيه « هولوفيرنيس » ، و « هيرودس ومريم » .

ان مذكرات هيبل والتي خط أهم أجزائها بين عام ١٨٣٥ وعـام ١٨٤٥ هي (بالرغم من جهل هيبل بأهميتهـا) أعمق المجهودات الفلسفية في ذاك القرن . ولن ندهش أبداً اذا مـــا وجدنا جملاً كاملة انيتشه فيها هذا الذي لم يعرفه ولم يبلغ مستواه أبداً .

إذن فان افلسفة القرن التاسع عشر الواقعية.وذات الأثر موضوعاً أصيلاً واحداً هو الارادة للقوة . وهي تتأمل في الارادة للقوة هذه في شتى الاشكال المتمدنة من ذهنية واخلاقية أو اجتماعية وتعرضها (الارادة للقوة المترجم) كالارادة للحياة، كقوة حياة بوصفها مبدأ عملياً ديناميكياً ، وكفكرة وشخص دراماتي. (ان المرحلة التي انتهت بشو تنطبق على المرحلة الواقعة بين عام ٣٥٠ وعـــام ٢٥٠ من الحضارة الكلاسيكية)

أما ما تبقى من فلسفة القرن التاسع عشر فهي، ولنصفها بماوصفها به شوبنهور ، فلسفة « بروفسيرات » بواسطة بروفسيرات فلسفة،وهاك المعالم الحقيقية لفلسفة القرن التاسع عشر :

١٨١٩ — كتاب شوبنهور « العالم كإرادة وتصور » وفي هذا الكتـاب تعتمد الارادة للحياة لأول مرة الحقيقة الواحـــدة (القوة الأصلية القوة الأزلية) ولكن في هذه الفترة لا تزال الآثار المثالية فعالة مقتدرة ، والارادة قد وضعت هنا لنفيها .

١٨٣٦ — كتاب شوبنهور « عن الارادة في الطبيعـة » وهذا الكتاب ارهاص داروبني لكنه يتقنع بقناع متيافيزيقي .

١٨٤٠ — كتاب برودين « Qu'est - ce que la Propriété » وهذا الكتاب هو منطلق الفوضوية، وكتاب كومت Cours de Philosophie Positive وهو قانون « النظام والتقدم » .

١٨٤١ — « يوديث » لهيبـل ، وهو أول مفهوم درامي للمرأة الجديـــدة وللسوبرمان . وكتاب فيورباخ كتاب المسيحية .

١٨٤٤ – كتاب انجلز « في نقد الاقتصاد القومي » وهو الأساس الذي يرتكز عليه المفهوم المادي للتاريخ . ومسرحية هيبل « مريم المجدلية »، وهذه هي أول دراما اجتماعية .

١٨٤٧ – كتاب ماركس « بؤس الفلسفة » (وهذا مركب هيغل وملتس)، وهو يعبر عن الأعوام الحقبية التي بدأ فيها الاقتصاد على الأخلاق الاجتماعية والبيولوجيا .

١٨٤٨ – « موت سيغفريد » لفاغنر ، واخراج سيغفريد كثوري اجتماعي اخلاقي ، وكنز « فافنر » كرمز للرأسمالية .

١٨٥٠ – « الفن والمناخ » لفاغنر ، وهذا يستعرض المشكلة الجنسية.

١٨٥٠ – ١٨٥٨ – قصائد النيبلونغ لفاغنر وهيبل وابسن .

١٨٥٩ – (سنة المصادفات الرمزية) كتاب أصل الأنواع لداروين (تطبيق الاقتصاد على البيولوجيا) و «تريستان » لفاغنر ، وكتاب « في نقد الاقتصاد السياسي » لكارل ماركس .

١٨٦٣ – كتاب « النفعية » لجون ستيوارت مل .

١٨٦٥ – كتاب « قيمة الحياة » لدورنغ وهذا كتاب لم يسمع به إلا قلة القلة ، لكن كان له أعظم الأثر في الأجيال التي أعقبته .

١٨٦٧ – كتاب « براند » لإبسن ورأس المال لماركس .

١٨٨٧ – بارسيفال لفاغنر ، وهو يمثل التحلل الأول المادية الى الصوفية

١٨٧٩ – «نورا» لابسن .

١٨٨١ – كتاب احمرار الفجر لنيتشه ، وهو يمثل انتقال نيتشه من أخلاق شوبنهور الى أخلاق داروين كظاهرة بيولوجية .

١٨٨٣ كتاب هكذا تكلم زرادشت لنيتشه ، وهو يستعرض الارادة للقوة لكن تحت ستار رومانتيكي .

١٨٨٦ - كتاب رومر سهولم لإبسن وكتاب ما وراء الخير والشر لنيتشه .

١٨٨٧-٨٨- «فادرن» وفروكن يولي «لستروندبورغ» .

١٨٩٠ - نهاية الحقبة تقترب . المؤلفات الدينية لستروندبورغ والرمزية لأبسن .

١٨٩٦ - « جون جبرائيل بوركمان » لأبسن .

١٨٩٨ - كتاب الانسان الأعلى لنيتشه ، وحتى دمشق لستروندبورغ .

١٩٠٠ - آخر ظاهرة .

١٩٠٣ - كتاب الجنس والخلق لفانيغر (Weininger) ، وهذا الكتاب هو المحاولة الجدية الوحيدة لبعث «كنت» في هذه الحقبة التاريخية بواسطة رده الى فاغنر وإبسن .

١٩٠٣ - « الانسان والانسان الاعلى » لشو ، وهذا يشكل المركب الختامي لداروين ونيتشه .

١٩٠٥ - ما يجر باربارة لشو ، وهو يستعرض نموذج السوبرمان برده الى أصوله الاقتصادية . بهذه المنجزات تستهلك المرحلة الاخلاقية نفسها كما فعلت من قبل المرحلة الميتافيزيائية . فلقد بلغت الاشتراكية الاخلاقية أوجها حينما مهد الطريق لعظمتها الانفعالية فيختي وهيغل وهومبولدت وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ، لكنها وصلت في نهاية هذا القرن الى مرحلة التكرارات . أما القرن العشرون فأنه أبقى على كلمة اشتراكية لكنه استبدل فلسفة اخلاقية يفترض فقط في ابيغوني (Epigoni) وحده أن يكون قادراً على تطويرها ، بالتدريب على قضية اقتصادية هي قضية كل يوم .

الفصل الحادي عشر

معرفة الطبيعة

من

فاوستية وأبولونية

- ١ -

أورد هولمهولتز Helmholtz في احدى المحاضرات التي ألقاها عام ١٨٦٩ والتي أمست مشهورة فيما بعد ملاحظة تقول :

« إن الهدف النهائي للعلوم الطبيعية يتمثل في اكتشاف الحركات (Motions) التي تكمن وراء كل تغيير والقوى الدافعة فيها، أي أن تذيب نفسها الى ميكانيكا. » أما الذي يعنيه هذا الذوبان الى «ميكانيكا» فانما هو استشهاد كل الانطباعات النوعية بالقيم الأساسية الكمية ، وأعني بهذا ، الاستشهاد بالامتداد وبتبدل المكان فيه . ويعني فضلاً عن ذلك (إذا وضعنا نصب أعيننا التعارض القائم بين الصيرورة والصير ، بين الشكل والقانون ، بين الصورة والتصور) استشهاد صورة الطبيعة المنظورة بالصورة المتخيلة لنظام رقمي تركيبي وقابل للقياس إن النازع الخاص لكل

الميكانيكا الغربية ينزع الى الغزو الذهني بواسطة القياس ، ولكنه لهذا السبب مرغم على أن يفتش عن جوهر الظاهرة داخل منهاج يتألف من عناصر ثابتة هي سريعة التأثر والاحساس وقابلة للادراك الكامل الشامل بواسطة القياس والتي يميز منها هلمهوتز الحركة بوصفها أشدها أهمية (ونحن نستعمل كلمة الحركة هنا بمعناها اليومي المألوف .)

ويبدو هذا التعريف في نظر الفيزيائيين تعريفاً واضحاً جامعاً مانعاً، لكنه يبدو بالنسبة الى المرتاب الشكاك الذي تتبع تاريخ هذه القناعة العلمية ليس واضحاً، وليس جامعاً أو مانعاً .

إن الميكانيكا المعاصرة هي في نظر الفيزيائي منهاج منطقي يتألف من مفاهيم فريدة في أهميتها ومن علاقات بسيطة ضرورية ، بينما انها في نظر الآخر (المرتاب) هي صورة مميزة اتركيب الروح الأوروبية الغربية ، وذلك بالرغم من اعترافه بأن هذه الصورة متماسكة تماسكاً شديداً ولا تتغير ومقنعة أعمق اقناع وأوطده .

ومن الغني عن البيان أنه لا توجد أية نتائج عملية تستطيع أن تبرهن على أي شيء بالنسبة الى « حقيقة » النظرية ، الصورة . «فالميكانيكا» تبدو فعلاً لمعظم الناس كمركب Synthesis غني عن البيان من انطباعات عن الطبيعة. لكن الميكانيكا تبدو فقط على هذا الشكل،وذلك لأنه ما هي الحركة ؟ أليست هي الفرضية القائلة بأن كل شيء نوعي هو قابل للاختزال الى حركة نقاط كتلة (Mass - Points) غير قابلة للتغيير أو التبديل على حد سواء ، هي نظرية فوستية في جوهرها وليست نظرية مألوفة للجنس البشري. فأرحميدس مثلاً لم يشعر بنفسه مرغماً على تبديل وضع الميكانيكا التي شاهدها الى صورة ذهنية للحركات . وهل الحركة بصورة عامة هي كمية ميكانيكية مجردة ؟ وهل هي كلمة تقال من أجل الاختبار البصري ، أو أنها تصور مشتق من الخبرة ؟ وهل هي الرقم الذي يوجد بواسطة قياس حقائق منتجة انتاجاً إختبارياً، أم أنها الصورة التي أخضعت لذاك الرقم الذي يدل عليها؟ وإذا كان مقدراً للفيزياء أن تنجح حقاً في باوغ هدفها المفترض وذلك بواسطة

ابتكار منهاج لحركات « يحكمها القانون » ولقوى فعالة تختفي وراءها حيث يمكننا أن نجعل كل شيء ، مهما كان أمره أو حاله ، قابـــلاً للادراك بواسطة الحواس ، منطبقاً على المنهاج وملائماً له فهل تكون الفيزياء لهذا السبب قد أنجزت « معرفة » ذاك الذي يحدث ، أو حتى خطت خطوة واحدة نحو مثل هذا الانجاز؟ ومع هذا فهل لغة شكل الميكانيكا هي لهذا السبب أقل دغماتية بمثقـال ذرة ؟ أليست ، على العكس من ذلك ، هي وعـاء الأسطورة ، ككلمات الجذر ، وهي لا تنطلق من الخبرة بل إنما تصوغها ، وفي هذه الحالة تصوغها بكل تدقيق وشدة وصرامة ؟ مـا هي القوة ؟ (Force)[1] ، ومـا هو السبب (العلة) ؟ ومـــا هو تدرج العملية (Process) ؟ لا بل وحتى اعتماداً على تصاريف الفيزياء الخاصة ، هـــل للفيزياء مسألة خاصة اطلاقاً ؟ وهل لها هدف خالد على كل القرون مثلاً ؟ وهـل لها حتى وحدة خيـــال واحـدة لا تصاب وذلك اعتماداً على ما يمكن لها أن تعبر عن نتائجهـا ؟

يمكننا أن نقدم الجواب على هذه الأسئلة ، فالفيزياء الحديثة بوصفها علمـاً هي منهـــاج هائل من الفهارس وذلك في شكل من الأسماء والأرقام التي نتمكن بواسطتها من العمل بالطبيعة كما نعمل بالآلة ، ولما كانت هذه هي حالها لذلك فان للفيزياء نهاية قابلة للتحديد تحديداً دقيقاً ، ولكن بوصف الفيزياء قطعة من التاريخ ، قطعة مشكلة بأكملها من المصائر والمصادفات في حياة الناس الذين عمـلوا في حقلها وفي مجرى الابحاث التي تناولتها نفسها ، لهـذا فان الفيزياء هي من حيث الموضوع مناهج ونتائج على حد سواء وتعبير حضارة وتحققها ، وهي عنصر عضوي ومولّد داخل جوهر تلك الحضارة ، زد على ذلك أن كل نتيجة من نتائجها هي رمز . إن مـــا تظن الفيزياء (التي هي موجودة فقط في الوعي اليقظ لرجل الحضارة) في أنها تجده داخل مناهجها ونتائجها كان بالفعل موجوداً وقائماً وكامناً ومضمراً في

---

١ ـ لاحظ : قوة« Force ، طاقة « Energy

(المترجم)

إختيار نوع تقصيها ، وكانت لاكتشافاتها ، وذلك فيما يتعلق بالمحتوى المتخيل لهذه الاكتشافات (كما هو يميز بينه وبين قوانين الاكتشافات ودساتيرها القابلة للطبع) طبيعة اسطورية مجردة حتى في داخل عقول حكيمة فطينة كعقول « مــايير » و « فرداي » وهرتز. فنحن مطالبون في كل قانون من قوانين الطبيعة ، مهما بلغت دقة هذا القانون وصحته ، بأن نميز بين الرقم الذي لا اسم له وبين تسميته ، بين التثبيت الواضح الصريح للحدود النهائية وبين ترجمتها النظرية . فالقوانين الفيزيائية تمثل قيماً منطقية عامة وارقاماً مجردة (واعني بهــذا القول الفراغ الموضوعي) وعناصر الحد .

ان القوانين الفيزيائية هي خرساء بكماء ، فالمصطلح التالي $S = 1/2gt^2$ لا يعني أي شيء إلا اذا كان المرء قادراً ذهنياً على ربط هذه الحروف بالكلمات المعنيــة الخاصة وبمــا لهذه الكلمات من رمزية . ولكننا في الدقيقة التي نكسو الاشارات الميتة في كلمات كهذه ونعطيها لحماً ، جسماً وحياة ، وزبدة القول ، نعطيها مغزى قابلاً للادراك الحسي في هذا العــالم ، عندئذ نكون قد تجاوزنا الحدود النهائية لنظام محض . ان كلمة .... تعني صورة ، رؤيا ، وهذا هو مــا يجعل القانون الفيزيائي لا رقم عنده أو دستور ، فكل شيء دقيق صحيح هو في نفسه لا معنى له ، وكل ملاحظة فيزيائية هي مركبة على شكل تبرهن معــه على أصل رقم معين لمضامين متصورة ، أما الأثر لنتيجته فانما ينحصر في جعل هذه المضامين أكثر إقناعاً من أي وقت آخر ، وما عدا هذا فان النتيجة تتألف فقط من أعداد فارغة ، لكننا فعلاً وواقعاً لا نبتعد ولا نستطيع أن نبتعد عنها . وحتى اذا مــا وضع باحث ما على أحد الجوانب كل فرضية يعرفهــا على هذه الشاكلة ، فانه حالما يعتمد العمل فكراً في معالجة عملية وضوحها مزعوم فان مثل هذا الباحث لا يكون مسيطراً على هذه العملية ، بل انمــا يكون خاضعاً لشكلها اللاواعي ، وذلك لأن الباحث هو دائماً خلال النشاط الحي انسان حضارته وعصره ومدرسته وتقاليده .

ان الايمان و « المعرفة » هما مجرد نوعين من الثقة الباطنية ، ولكن الايمان هو الإقدام زمناً وهو الذي يسيطر على كل شروط المعرفة حتى ولو لم تكن هذه

الشروط أبداً صحيحة الى مثل هذا الحد ، وبهذا فان النظريات وليست الارقام هي عضد كل علم طبيعي. والحنين اللاواعي الى ذاك العلم الأصيل (ولنكرر قولنا) والذي هو خـــاصة بروح رجل الحضارة يأخذ على نفسه أن يدرك وينفذ ويشمل داخل فهمه صورة الطبيعة العالمية ، فالقياس المجرد من أجل القياس ، ليس هو ولم يكن أبداً أكثر من عمل تجد فيه العقول الصغيرة بهجتها وغبطتها . فالارقام قـد تكون مفتاحاً للسر فقط وهي لن تكون أكثر من هذا ، ولا يوجـد هناك من شخص بارز يمكن له أن يبدد نفسه على الارقام ، ومن أجلها .

ان « كنت » حقاً يقول في احدى الفقرات المشهورة ما يلي :

« إنني أؤكد على انه يمكن فقط أن نجد في أي وكل انضباط للفلسفة الطبيعية قدراً من العلوم الصحيحة يعادل ما نجده في الرياضيات » .

ان ما يعنيه « كنت » في جملته هذه هو التحديد التخومي في ميدان الصير ، وذلك حتى الحد الذي من الممكن عنده (في أية مرحلة معينة) مشاهدة القانون والدستور ، والرقم والمنهاج في ميدان الصير . ولكن قانوناً دون كلمات ، قانون يتشكل فقط من سلاسل من الاعداد ويعتبر كأداة ، لا يمكن أن يكون ذا أثر كامل حتى كعملية ذهنية في هذه الحالة المجردة . فكل تجربة قام بها عالم علاّمة ، مهما كان نوعها وشكلها ، هي في الوقت ذاته برهة من نوع الرمزية التي تسيطر على تخيل العلاّمة لفكرته وتصورها (Ideation) .

ان كل القوانين المصاغة بكلمات هي أنظمة أنعشت ونُشطت وبعثت حيـة وعُبئت بجوهر كل جوهر الحضارة الواحدة (والواحدة فقط).أمـــا فيما يتعلق « بالضرورة » التي هي فرض في كل بحث صحيح دقيق ، فهنا ايضاً يوجد لدينـا نوعان من الضرورة ، وأعني بذلك وجود ضرورة داخل مـــا هو روحي وحي (لأن متى وأين وكيف يتخـــذ تاريخ عمل البحث الفردي مجراه هو مصير) وضرورة موجودة داخل ما هو معروف (وهذه الضرورة مشهورة في الغرب باسم السببية (العليــة) . فاذا كانت الارقام المجردة لقانون فيزيائي تمثل ضرورة سببية (علية) ، فان وجود النظرية ، ولادتها وديمومة حياتها ، هو مصير .

ان كل حقيقة ، وحتى أبسط الحقائق ، تحتوي منذ البداية (Ab Initio) على نظرية . فحقيقة ما هي انطباع فريد في حدوثه لكائن يقظ ، وكل شيء يعتمد على ما اذا كان هذا الكائن ، الذي حدثت له هذه الحقيقة أو تحدث له ، هو كائن أو كان كائناً كلاسيكياً أو غربيـاً ، غوطياً أو باروكياً . ولتقارن بين مـا تحدثه ومضة برق في العصفور الدوري من أثر ، وبين ما تحدثه الومضة ذاتهـا في البحاثة الفيزيائي اليقظ ، ولتفكر كم ان ما تختزنه (حقيقـة) المراقب هو اكثر بكثير مما تختزنه حقيقة العصفور الدوري .

ان الفيزيائي الحديث هو شديد الاستعداد لنسيان حتى كلمات مثل : الكمية ، الوضع ، سير العملية ، تبدل الحال والجسم التي تمثل بصورة خاصة صوراً غربية . فهذه الكلمات تنبه ، وهذه الصور تعكس صورة شعور بالمغازي ، شعور بالغ المراوغة فراراً من الوصف الشفهي ، ولا يمكن أن يتنبأ به الجنس البشري الكلاسيكي أو المجوسي أو أي جنس بشري آخر ، تماماً كعجزنا نحن عن إدراك المراوغات الغرارة لشعور كل جنس بشري آخر وفكره . ان طبيعة حقائق علميـة كهذه (وأعني التي صيغة صيرورتها معروفة) يسيطر عليهـا هذا الشعور الغربي سيطرة كاملة ، واذا كانت الحال على ما ذكرت ، فان حقائق أضخم بكثير من تلك ، حقـائق هي تصورات ذهنية معقدة الى ذلك الحد ، كالعمـل ، التوتر ، كمية الطاقة ، كمية الحرارة ، الاحتمال Probability ، أقول أن لكل حقيقة من هذه الحقائق أسطورة علمية حقيقية خاصة بها . اننا نفكر بصورة مفاهيمية كتلك التي تنشأ من البحث غير المتحيز أبداً وتخضع لظروف وحالات معينـة وصحيحة أكيداً ، لكن عالمـاً من الدرجة الأولى في عصر أرخميدس ، كان لا شك سيعلن ، عقب أن يدرس فيزياءنا النظرية الحديثة دراسة كاملة شاملة ، عن عجزه التـام عن ادراك كيف يسمح أي أمرىء لنفسه بأن يعتبر تصورات غريبة شاذة تعسفية كهذه علماً ، وأقل من هـذا كيف يمكن أن يزعم بأن مثل هذه التصورات هي نتائج ضرورية ووليدة الحقائق الواقعية . وكان مثل هذا العالم سيقول « ان الاستنتاجات المبررة علمياً » هي « في الواقع كذا وكذا » ووفقاً لهذا فانه كان سيصوغ اعتماداً على أصل العناصر ذاتهـا

التي جعلت «حقائق» بواسطة عينيه وفكره نظريات كان سيصغي اليها فيزيائيون اصغاء من أذهلته أشياء ما بسخافتها وتفاهتها واستثارت فيه هزءاً عجيباً وسخرية مذهلة .

وبعد كل شيء، ما هي تلك التصورات الأساسية التي ولدت وطورت في ميدان فيزيائنا بيقين منطقي باطني ؟ أليست أشعة الضوء المستقطب (Polarized) والدوالف (ions) (ذرة التحليل الكهربي — المترجم) الشاردة وجسيمات (Particles) الغاز الطائرة منها والمتصادمة ، والحقول المغناطيسية والتيارات الكهربائية والأمواج ، هي ، منفردة ومجتمعة ، رؤى فاوستية قريبة الشبه جداً الى الزخرف والتزيين الرومانسكيين (Romanesque) والى الهندسة الغوطية ذات الضغط الرافع ، والى رحلات الفايكنغز البحرية في بحار مجهولة، والى حنين كل من كولومبوس وكوبيرنيكوس ؟ وألم ينم عالم الأشكال هذا نمواً متناغماً منسجماً تماماً والفنون المعاصرة له، وخاصة فن التصوير الزيتي وفن الموسيقى الأداتية؟ وزبدة القول أليست هذه كلها هي توجيهاتنا (Directedness) الشجية ، هي عاطفة بعدنا الثالث ، المنطلقة الى التعبير الرمزي عن نفسها من خلال صورة الطبيعة المتخيلة كما هي داخل صورة النفس ؟

- ٢ -

اذن يتبع لما ورد أن كل « معرفة » بالطبيعة حتى أدق هذه المعارف صحة ترتكز الى ايمان ديني . فالميكانيكا المجردة التي وضعها الفيزيائي نصب عينيه بوصفها شكل النهاية لما هو واجبه (وهدف كل آليات الخيال هذه) في أن يختصر صورة الطبيعة ، يستلزم عقيدة ، (Dogma) وأعني بها صورة العالم الدينية التي شكلتها القرون الغوطية ، لأن صورة العالم هذه هي التي تشتق منها الفيزياء الخاصة بالذهن

الغربي . فليس هناك من علم لا يحتوي على مضامين من هذا النوع، مضامين يعتقد البحاثة كل سيطرة عليها ، والتي يمكن للمرء أن يقتفي أثرها عائداً حتى أبكر أيام الحضارة يقظة واستيقاظاً . زد على ذلك أنه ليس هناك من علم طبيعي لا يتقدمه دين ، وفي هذه الناحية ، لا يوجد أي فرق بين النظرات الكاثوليكية والنظرات المادية الى العالم ، فكلاهما ينطقان بالشيء نفسه بكلمات مختلفة . فهناك حتى للعلم الملحد دين ، فالميكانيكا الحديثة تبعث ثانية تأملية الايمان فعندما بلغت العصور الأيونية ذروتها في طاليس ، وبلغت الباروكية أوجها في « بيكون » (Bacon) وبلغ الانسان المرحلة الحضرية من مدرج حياته بدأ تأكيده لذاته يتطلع الى العلم النقدي في تضاده ودين الريف الأكثر بدائية ، بوصفه الموقف الأسمى من الاشياء الذي يمسك كما يعتقد بالمفتاح الوحيد للمعرفة الحقيقية ، ولشرح الدين نفسه شرحاً اختبارياً تجريبياً وسيكولوجياً ، أو بكلمة أخرى ، المفتاح الى «غزو» الدين مع غيره من الأمور والاشياء المتبقية الأخرى . والآن فان تاريخ الحضارات الأرقى يرينا أن العلم هو مشهد انتقالي ينتمي فقط الى فصلي الخريف والشتاء من عمر كل حضارة ، وانه فيما يتعلق بالفكر من كلاسيكي وهندي ، صيني وعربي على حد سواء، فان قروناً قليلة كانت كافية كي يستهلك هذا الفكر إمكاناته استهلاكاً تاماً . فلقد ذوى العلم الكلاسيكي في المدة الواقعة بين معركتي « كاني » « واكتيوم » ، وأفسح الطريق أمام النظرة العالمية في « التدين الجديد » . واعتماداً على هذا يمكننا أن نتنبأ بالتأريخ الزمني الذي يتوجب فيه على الفكر العلمي الغربي أن يبلغ الحد الأقصى لتطوره .

ليس هناك من يبرر لنا كيف نخص عالم الشكل هذا بالأفضلية على عوالم الشكل الأخرى . فكل علم نقدي محكم ، ككل اسطورة وايمان ديني ، يرتكز الى يقين باطني . ومهما قد تتنوع مخلوقات هذا اليقين فان بعضها لا يختلف عن البعض الآخر من حيث المبدأ الأساسي وفي كل من التركيب والصحة. لذلك فان أي لوم يوجهه علم الطبيعة الى الدين فانما هو « بوميرانغ » Boomerang . ولا تقل جرأتنا غطرسة وعتواً عن هذا، حينما نفترض بأننا نستطيع أبداً ودوماً أن نحل «الحقيقة»

محل المفاهيم الانتروبومورفيكية (Anthropomorphic)[1]، وذلك لأنه توجد اطلاقاً مفاهيم غير هذه المفاهيم . إن كل فكرة ممكنة اطلاقاً هي مرآة كينونة مؤلفها . زد على ذلك أن القول القائل بأن « الانسان قد خلق الله على صورته » هو قول صحيح بالنسبة الى كل دين تاريخي ، كما وان هذا القول لا يقل صحة عن ذلك بالنسبة الى كل نظرية فيزيائية مهما بلغ ثبات أساس صحتها رسوخاً وقوة . لقد كان العالم الكلاسيكي مقتنعاً بأن الضوء يتألف من جسيمات جسدية تنطلق من منبع الضوء الى عين المشاهد ، أما فيما يتعلق بالفكر العربي وحتى في مرحلته الاكاديمية اليهودية الفاوستية ، مرحلة أكاديميات « أديسا » (Edessa الدها) ورأس العين (Resaîna) « وبومباديتا » (Pombaditha) (وحتى بالنسبة الى الرخام السماقي ايضاً Porphyry) كانت تشاهد الألوان وأشكال الاشياء دون ما تدخل من واسطة ، إذ أنها كانت تدفع الى متناول قوة البصر بواسطة طريقة سحرية « روحية » تدرك على أنها جوهرية وموجودة داخل بؤبؤ العين .

وهذا هو المذهب الذي بشر به ابن حيان وابن سينا واخوان الصفا ، زد على ذلك أن فكرة الضوء بوصفه قوة وزخماً ، كانت فكرة شائعة قرابة عام ١٣٠٠ في أوساط الأكامستيين (Occamists) في باريس الذين تكتلوا حول البرت أوف ساكسوني وبوريدان (Buridan) وأراسم (Oresme) مكتشف الهندسة التحليلية. لقد قامت كل حضارة بصنع مجموعتها الخاصة من صور مجرى عمليتها ، وهذه الصور صحيحة بالنسبة اليها فقط ،وهي حية فقط طالما لا تزال حضارتها الخاصة حية تحقق إمكاناتها . وعندما تبلغ إحدى الحضارات نهايتها وينطفىء اشراق عنصرها المبدع الخلاق (تخمد القوة التصورية ، أي تخبو الرمزية) عندئذ يخلف وراءه قواعد وقوانين فارغة ، وهيا كل عظيمة لمناهج ميتة يقوم أناس حضارة أخرى بقراءتها قراءة حرفية فيحسون بانها دون معنى أو قيمة فيلجأون إما الى اختزانها اختزاناً آلياً أو إلى احتقارها ونسيانها .

---

١ – Anthropomorphism : التجسيمية.

إن الأرقام والقوانين والدساتير لا تعني شيئاً وهي ليست شيئاً ، فهي يجب أن تمتلك جسماً ، ولكن لا يستطيع الا جنس بشري حي يسلط حياته عليها ويحققها بها ويعبر بواسطتها عن نفسه ويجعلها باطنياً ملكاً له ، أن يخلع عليها ذلك الجسم . وهكذا فانه لا يوجد علم فيزياء مطلق ، بل إنما توجد فقط علوم فيزياء افرادية يولد كل علم منها مع حضارته يشب ويزدهر ويذهب بذهابها .

لقد وجدت « طبيعة » الانسان الكلاسيكي ارفع شعاراتها الفنية في التمثال العاري ، ومن هذا التمثال نمت منطقياً ، هناك ، سكونية الاجسام ، أي فيزياء ما هو قريب . أما الحضارة العربية فكانت تمتلك الزخرف العربي وقبة المسجد الكهفية الشكل ، ومن هذا الشعور بالعالم نشأت الأخيمي (Alchemy) بفكرها في الذاتيات المادية الفعالة الغامضة «كالزئبق الفلسفي» الذي هو ليس بمادة أو خاصة لكنه شيء ما يكمن وراء الوجود الملون للمعادن وباستطاعته أن يحول معدناً الى معدن آخر. أما نتاج فكرة الانسان الفاوستي في الطبيعة فكان اتساعاً ديناميكياً غير محدود ، كان فيزياء مـا هو بعيد . إذن فإلى الفكرة الكلاسيكية تنتمي مفاهيم المادة والشكل،والى العربية تنتمي فكرة الجوهر ذات الخصائص المنظورة أو السرية ، (وهذه فكرة تامة في سبينوزيتها) والى الفاوستية تنتمي فكرة القوة (Force) والكتلة . فالنظرية الابولونية هي تُجران هادىء ، أما العربية فهي معرفة صامتة بالأخيمي ، واسطة النعمة ووسيلتها (وحتى هنا يجب أن نفطن الى النبع الديني للميكانيكا) ، واخيراً فان الفاوستية هي في مستهل مستهلها فرضية علمية عاملة .

إن الاغريقي يسأل : مـا هو جوهر الكينونة المنظورة ؟ ونحن نسأل : أية امكانية موجودة هنـاك للسيطرة على قوى الصيرورة الدافعة وغير المنظورة ؟ فللإغريق استغراقهم القانع للمنظور ؛ ولنـا الاستجواب البارع المسيطر للطبيعة والتجربة المنهاجية .

وكما هي حالنا ومشاكل الصياغة ومناهج معالجة هـذه المشاكل ، كذلك هي حالنا ايضـاً والمفاهيم الاساسية ، فهي رموز في كل حال للحضارة الواحدة ،

والواحدة فقط . إن كلمات الجذور الكلاسيكية التالية : ... ...
هي كلمات غير قابلة للترجمة الى لغتنا . فاذا ما نحن ترجمنا كلمة : ... الى كلمة :
« المادة الاولية » فعندئذ نكون قد استأصلنا مضمونها الابولوني وجعلنا الصدفة
الفارغة للكلمة تبدو ذات جرس غريب. وذلك الذي شاهده الانسان الكلاسيكي
أمامه بوصفه « حركة » في الفراغ فانما فهمه على انه .... ، أي تبديل في مركز
الاجسام، أما نحن فلقد استنتجنا من أسلوب خبرتنا للحركة مفهوم مجرى العملية،
أي « السير قدماً الى الامام» وبهذا نعبر ونؤكد على عنصر الطاقة الاتجاهية ذاك،
الذي يثبته فكرنا بالضرورة في مجاري الطبيعة. لقد اخذ ناقد الطبيعة الكلاسيكي
التجاوز المنظور للمنزلات بوصفها التنوع الأصيل،وعين بذلك عناصر امبيدوكليس
(Empedocles) الاربعة المشهورة (واعني بهذه العناصر ، الارض كجسم
متحجر ، والماء كجسم غير متحجر ، والهواء كلا جسم ، مع النار التي هي اقوى
من كل الانطباعات البصرية الى درجة لم يعد معها يخامر الروح الكلاسيكية أي
شك في لا جسمانية النار أما «العناصر» العربية فهي على العكس من الكلاسيكية،
اذ أنها عناصر مثالية ومضمرة في الدساتير السرية والابراج الفلكية التي تحدد
ظاهرات الأشياء للعين .

ونحن اذا ما حاولنا الاقتراب قليلاً منهذا الشعور،فعندئذ سنجد أن للتعارض
القائم بين ما هو متحجر وبين ما هو سائل في نظر السوري معنى يختلف تماماً عن
معناه بالنسبة الى الاغريقي الارسطوطاليسي، فهذا الاخير يرى فيه درجات مختلفة
في اللاجسمانية ، بينما يرى فيه الاول خصائص سحرية مختلفة ، لذلك تنشأ لدى
الاول صورة لعناصر كيمائية كنوع من جوهر سحري تدفع به سببية (علية)
سرية الى الظهور من الأشياء (والى الاختفاء ثانية داخلها) وهذا الجوهر السحري
خاضع حتى لأثر الكواكب ونفوذ النجوم .

وهناك في الأخيمي شك علمي عميق وذلك بالنسبة الى الواقعة التشكيلية
للأشياء (الجسم (Somata) رياضيي الأغريق وفيزيائييهم وشعرائهم) وهذا الشك
يذيب ويدمر الجسم (Soma) أملاً في العثور على جوهره . انه يمثل حركة

تحطيم التماثيل والصور شأنه تماماً في ذلك شأن الحركات المماثلة له من اسلامية وبوغوميلية (Bogomils) بيزنطية . وهذا الشك يكشف عن كفر عميق بالمشخص المحسوس للطبيعة الظاهرية (Phenonenal) ، هذا « المشخص » الذي كان بمثابة قدس الاقداس في نظر الانسان الاغريقي .

ان الخلاف الذي نشب حول شخص المسيح وكشف عن نفسه في المجامع الكنسية الاولى،وأدى الى الانشقاقات النسطورية واليعقوبية[1](Monophysite) انما هو يمثل قضية الخيمية . ولم يكن ليخطر ابداً على بال فيزيائي كلاسيكي أن يبحث في الأشياء ويتحراها حينما يكون في الوقت نفسه ينكر أو يدمر شكلها المدرك حساً . ولهذا السبب وحده لم توجد كيمياء كلاسيكية اكثر من وجود أية صياغة نظريات للجوهر بوصفه مضاداً لمظاهر « أبولو » .

ان نشوء منهاج كيمائي ذي اسلوب عربي قد أنبأ بوعي جديد للعالم . فاكتشاف هذا المنهاج الذي استطاع بضربة واحدة أن ينهي العلم الطبيعي الأبولوني للسكونية الميكانيكية يرتبط باسم الغامض ، اسم هرمس تريسميجستوس (Hermes Trismegistus) الذي يفترض أنه عاش في العصر ذاته الذي عاش فيه كل من افلوطين وديوفانتوس.وبالمثل فان تحرر الكيمياء الغربية من الشكل العربي على يدي « شتال » (١٦٦٠ – ١٧٣٤) وبواسطة نظريته الفلوجستونية (Phlogiston)[1] قد تم في الوقت نفسه الذي تحررت فيه الرياضيات الغربية على أيدي نيوتن وليبنتز تحرراً أكيداً ، إذ أصبحت الكيمياء والرياضيات الغربية معاً تحليلا مجرداً .

وكان باراسيلسوس Paracelsus (١٤٩٣ - ١٥٤١) قد حول الجهد المجوسي

---

١ – المؤمنون بأن للمسيح طبيعة واحدة .

- المترجم-

٢ – Phlogiston : المبدأ الافتراضي الذي يعتبر النار جوهراً مادياً .

(المترجم)

الرامي الى صناعة الذهب الى علم صيدلي ، وهذا تحويل لا يستطيع المرء إلا أن يخمن معه أن تبديلاً قد طرأ على الشعور بالعالم . ثم ابتكر روبرت بويل (Boyle) (١٦٢٦ - ١٦٩١) منهاجاً تحليلياً ووضع مع هذا المنهاج المفهوم الغربي للعنصر، ولكن علينا ألا نخطىء في ترجمة التبدلات التي نجمت عن ذاك المنهاج وهذا المفهوم. فذاك الذي يُسمى بايجاد كيمياء حديثة ، والذي يتخذ من شتال ولوفوازية نقطتي منعطف له ، هو أي شيء ما عدا كونه بناء لفكر « كيمائية »، وذلك طالما كانت الكيمياء تشتمل على النظرة الأخيمية في الطبيعية . فذاك الشيء يمثل فعلاً نهاية كيمياء أصيلة ، وذوبانهـا في منهاج شامل جامع للديناميكية المجردة وتمثلها (Assimilation) ضمن النظرة الميكانيكية التي قررها العصر الباروكي بواسطة غاليليو ونيوتن . ان عناصر أمبيدوكليس منزلات للجسمانية ، لكن عناصر لوفوازيه التي سرعان ما أعقبتها نظريته في الاحتراق الداخلي المبنية على فعل الأوكسجين ، (عام ١٧٧١) تجعل مناهج الطاقة بمتناول الارادة الانسانية ،وبذلك أصبح « المتحجر » « والسائل » مجرد اصطلاحين لوصف علاقات التوتر بين جزيئات [١] . (Molecules) اننا بواسطة تحليلنا ومركبنا (Synthesis) لا نسأل الطبيعة أو نقنعها بل انما نرغمها إرغاماً . زد على ذلك ان الكيمياء الحديثة هي فصل من فيزياء الفعل الحديثة .

إن ما ندعوه وننعته بالسكونية وبالكيمياء وبالديناميكية (وهـذه كلمات تستخدم في العلوم لتمثل فروقاً تقليدية فقط دون أن يكون لها معنى أعمق) هي في الواقع مناهج فيزيائية يخص أولها النفس الأبولونية وثانيها العربية أما ثالثها فيخص النفس الفاوستية ، وكل منهاج من هـذه المناهج قد نما في حضارته الخاصة وصحته محدودة بحضارته فقط . وتقابل المنهاج الفيزيائي الأول الهندسة اليوقليدية ، أمـا

---

١ . الجزيء : جزء من المادة يحتفظ بصفته الطبيعية ويحتوي على عدة آطومات (المترجم)

الثاني فيقابله الجبر ، والثالث ينطبق عليه التحليل ويناظره ، كما ويناظر هذه من الفنون التمثال للأول والزخرف العربي للثاني والفوغيه للثالث . ونحن نستطيع أن نفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من الفيزياء (شريطة أن نضع نصب أعيننا أن حضارات أخرى غير هذه قد تنشىء أو بالفعل تنشىء أنواعاً أخرى غير هذه) بواسطة موقف كل نوع من الحركة ، حيث يسميها الأول الانتظام الميكانيكي للمنزلات والثاني يدعوها بالقوى السرية والثالث مجاري العمليات .

- ٣ -

والآن ، فإن ميل الفكر البشري (الذي هو دائماً مفطور على السببية «العلية») الى اختصار صورة الطبيعة الى أبسط وحدات من شكل كمي ممكن نستطيع الحصول عليه بواسطة المحاكمة العقلية السببية (العلية) والقياس والعد (وبكلمة أخرى بواسطة المفاضلة الميكانيكية) ، أقول إن هذا الميل يقود بالضرورة في كل من الفيزياء الكلاسيكية والغربية ، وفي كل فيزياء أخرى ، الى نظرية ذرية. ونحن بالكاد نعرف بأكثر من الحقيقة القائلة بأن علماً هندياً أو صينياً قد وجد في أحد الأيام ، أما العلم العربي فانه بالغ التعقيد الى حد يجعله حتى الآن يتحدى كل عرض وشرح ، لكننا نعرف بعلمنا وبالعلم الأبولوني معرفة كافية تمكننا في هذا المجال أيضاً من ملاحظة التعارض الرمزي العميق القائم بينهما .

إن الذرات الكلاسيكية هي أشكال مُصغرة (miniature) ، بينما أن الذرات الغربية هي وحدات نشاط ذرية أصغرية (minimal Quanta) ووحدات من طاقة أيضاً وهكذا نجد من ناحية أن امكانية الادراك الحسي ، القرب الحسي ، ومن الناحية الأخرى التجريد هما الشرطان الأساسيان للفكرة .

فالتصورات الذرية للفيزياء الحديثة (هـذه التصورات التي لا تشتمل فقط على الذرة (الدالتونية) أو الكيميائية ، بل انما تشتمل ايضـاً على الالكترونات وعلى وحدات نشاط ذري من الترموديناميكا (Thermodynamics) (علم الحركة والقوة الحرارية) تزداد مطالبها يوماً بعد آخر من القوة الفاوستية الحقيقية للرؤيا الباطنية التي تفترضها فروع كثيرة من الرياضيات العليا (كالهندسات اللايوقليدية وكنظرية المجموعات) وهذه الفروع هي ليست بمتناول أفهام الناس العاديين . فوحدة نشاط ذرية من فعل ، هي عنصر امتداد يُدرك بغض النظر عن أيـة صفة تدرك حساً من أي نوع ، فمثل هذه الوحدة طليقة من كل علاقة بالنظر واللمس ، وليس لتعبير كلمة شكل أي معنى مهما كان بالنسبة اليها (وهي لذلك شيء مـا يستعصي على ادراك البحاثـة الكلاسيكي) . على هـذه الشاكلة كانت (مونادات) ليبنتز ، وكذلك أيضاً هي الأجزاء الجوهرية الرائعة لصورة رذرفورد Rutherford للذرة بوصفها نواة مشحونة إيجابياً مع الكترونات سلبية سيارية (Planetary) ، وهذه هي حال أجزاء الصورة التي تصورها نيلز بور « Niels Bohr » بادخاله هـذه الأجزاء مع وحـدات نشاط ذرية « بلانك » أمـا ذرات لوسيبوس وديمقريطيس فكانت ذرات تختلف عن هذه ، شكلاً وحجماً ، وأعني بهذا ، انها كانت مجرد وحدات تشكيلية غير قابلة « للانشطار » كما يؤكد ذلك اسمها ، لكنها غير قابلة للانشطار تشكيلياً فقط . لكن ذرات الفيزياء الغربية التي ترى في « عدم القابلية للانشطار » معنى آخر تماماً ، فانما تمثل اعداد الموسيقى ومواضيعها ، تمثل كينونتها أو جوهرها (الاعداد والمواضيع) المشتمل على التذبذب والاشعاع ، وتمثل ايضاً علاقة هـــذه المواضيع وتلك الاعداد بمجرى عملية الطبيعة ، بوصفها هي علاقة « الدافع » الموسيقي (Motive) بالحركة الموسيقية (Movement) .

إن الفيزياء الكلاسيكية تختبر منظر هذه العناصر النهائيـة في صورة الصير ، بينما أن الفيزياء الغربية تختبر عمل هـذه العناصر التي هي في نظر الاولى تصورات لمادة وشكل ، بينما هي في نظر الاخيرة تصورات لقدرة وكثافة . هناك ذرتان ، إحداهما تدين بالرواقية والاخرى تدين بالاشتراكية ، فالرواقية تصف الفِكَر

السكونية التشكيلية،والاشتراكية تصف الفِكَر الديناميكية الكونتربونتية .
وعلاقات هذه الفِكَر بالاخلاقيتين فيما يختص بكل منهما هي علاقات ذات شكل يحتم على كل قانون أوتعريف أن يدخلها في حسابه . فمن جهة يوجد حشد ديمقريطيس من الذرات الحائرة التي نضدت هناك صبورة ، تطوف بها الصدفة العمياء التي يدعوها كما يدعوها ايضاً سوفوكليس بـ ... مطاردة « كاوديب » .
ومن جهة اخرى توجد مناهج لنقاط قوى تجريدية تعمل بالفة واتحاد نقاط نشيطة عدوانية تسيطر بحيوية على الفراغ (بوصفه ميداناً)وتتغلب على المقاومات كمكبث .
وهذا التعارض القائم بين الشعورين الاساسيين هو الباعث على التعارض بين الصورتين الميكانيكيتين للطبيعة . فالذرات بناء على ما يقوله ليسبوس تحوّم داخل (خواء) ذواتها ، وديمقريطيس يعتبر الهزة والهزة المضادة (Countershock) مجرد شكل لتبدل المكان ، وارسطوطاليس يشرح الحركات الفردية على انها تصادفية ، وامبدوكليس يتحدث عن الحب والبغضاء ، وآنكساغوراس عن اجتماع الشمل وانفراطه .

كل هذه الاشياء هي عناصر التراجيدي الكلاسيكية ايضاً وارتباط الاشخاص أحدهم بالآخر هو على هذه الشاكلة تماماً على خشبة المسرح الاتيكي . زد على ذلك أن هذه الاشياء هي أيضاً منطقياً عناصر السياسة الكلاسيكية . فهناك في العالم الكلاسيكي نشاهد مدناً بالغة الصغر كأنها ذرات سياسية نشرت على محاذاة الشواطىء والجزر ، وكل مدينة من هذه المدن كانت تقف لوحدها وتأكل الغيرة كبدها ، ومع انها كانت ابداً بحاجة الى عضد وعون لكنها بقيت تعيش منغلقة على نفسها خجولة هيابة حتى السخافة والبطلان ، وقد صفعتها أحداث التاريخ الكلاسيكي غير المنتظمة هنا وهناك ، فكانت تنشأ اليوم لتدمر غداً .

ولدينا كضد لهذه الحال دولنا السلالية في القرنين السابع عشر والثامن عشر التي كانت ميادين قوة سياسية بما لهذه الميادين من وزارات ودبلوماسيين عظام بوصفهم مراكز اتجاه متعمد ورؤيا جامعة شاملة . والحق اننا لا نستطيع أن نفهم الروحين من كلاسيكية وغربية الا اذا درسنا التناقض القائم بينهما . وهذا

القول نستطيع ايضاً أن نطبقه على الفكرتين الذريتين اعتماداً على الاسس لكل من الفيزياء الكلاسيكية والفيزياء الغربية .

إن غاليليو الذي أبدع مفهوم القوة ، والمليزيين الذين اوجدوا مفهوم ... ، وديمقريطس وليبنتز ، ارخميدس وهلمهوتز ، هم جميعاً « متعاصرون » ومن أبناء الأطوار الذهنية ذاتها لحضارتين مختلفتين تماماً .

لكن العلاقة الباطنية بين نظرية الذرة وبين الاخلاق تمتد الى أبعد مما ذكرت . ولقد سبق لنا ان عرضنا كيف ان النفس الفاوستية (التي تشتمل كينونتها على قهر الحضور وشعورها على العزلة والانفراد وحنينها على اللانهاية) تدخل حاجتها الى العزلة والمسافة والتجريد في كل واقعة من وقائعها ، تدخلها في حياتها العامة وعالمي شكلها الروحي والفني على حد سواء .

إن هذا الانفعال للمسافة (ونحن نستعمل هنا تعبير نيتشه) هو غريب بصورة خاصة عن العالم الكلاسيكي الذي كان كل بشري فيه يتطلب قرباً وعضداً وجماعة . وهذا هو ما يميز روح العصور الباروكية من الروح الايونية ، وحضارة النظام الغابر (Ancien Régime) من أثينا البركليسية . وهذا الانفعال الذي يميز الفاعل البطولي من المتألم البطولي يتجلى ايضاً في الفيزياء الغربية كتوتر .

ان ما يفتقده علم ديمقريطس هو التوتر وذلك لأن في مبدأ الهزة والهزة المضادة انكاراً مضمراً لوجود قوة تسيطر على الفراغ وتنطبق عليه وتماثله . وبالمثل ، لا يوجد عنصر الارادة داخل صورة النفس الكلاسيكية . فبالرغم من كل ما شهده العالم الكلاسيكي من مخاصمات وبغضاء وغيرة وحسد ، الا أنه لم يكن هناك من توتر باطني ولا حاجة عميقة لحوح الى المسافة والانفراد والتسامي تسيطر على الجنس البشري الكلاسيكي أو دوله أو نظراته الى العالم ، ونتيجة لذلك لم يكن هناك من توتر بين الذرات والكون ايضاً .

ان مبدأ التوتر (الذي طُور داخل النظرية الاحتمالية Potential Theory) والذي لا يمكن ترجمته اطلاقاً الى اللغات الكلاسيكية أو تبليغ العقول

الكلاسيكية به ، قد اصبح مبدأ جوهرياً بالنسبة الى الفيزياء الغربية. أما محتواه فينبع من التصور للطاقة ، من الارادة للقوة داخل الطبيعة ، ولهـذا السبب تعادل تماماً ضرورته لنا استحالته على الفكر الكلاسيكي .

- ٤ -

إذن فإن كل نظرية ذرية هي أسطورة وليست بتجربة. فمن خلال هذه النظرية تكشف الحضارة ، بواسطة القوة التأمليـــة المبدعة لفيزيائييها العظام ، عن دقيق جوهرها وأعمقه وعن نفسها بالذات . وانه فقط افكرة نقد مدركة سابقـاً تلك الفكرة القائلة بأن الامتداد يوجد بذاته ومستقلاً عن شعور العارف بالشكل وبالعالم. ان المفكر عندما يتخيل بأنه يستطيـع أن يقتطع عامل الحياة ويلقي به جانباً فانه عندئـــذ ينسى أن المعرفة ترتبط بالمعروف ارتباط الاتجـــاه بالامتداد ، وأنه بواسطة الصفة الحية للاتجـاه فقط يمتد ما يُحس بـه في المسافة والعمق ويصبـح فراغـاً .

فالترتيب المعروف للممتد هو استنباط الكائن المعروف وتدبيره وايعازه .

لقد سبق لنا أن شرحنا الأهمية الحاسمة لخبرة العمق ، هذه الخبرة التي تماثل يقظة النفس ، وهي لذلك تنتمي مع أبداع العالم الخارجي الى تلك النفس . ان انطباع الحس يحتوي فقط على الطول والعرض وان فعل الترجمة الحي والضروري (لهـذا الانطباع - المترجم) ، (الذي هو ككل شيء حي آخر يمتلك اتجاهاً وحركة وانعدام عكس اتجاه ، (أي الصفات التي ركبها وعينا من كلمة زمان) هو الذي يضيف العمق الى انطباع الحس وبذلك يصوغ الواقعة والعالم . زد على ذلك أن الحياة نفسها تدخل الخبرات بوصفها بعداً ثالثاً ، والمعنى المزدوج لكلمة « بعيـد »

الذي يشير الى كل من المستقبل والأفق يكشف عن المعنى الأعمق لهذا البعد الذي يستدعي امتداداً كهذا . فالصيرورة تتخشب وتذهب وتصبح فوراً الصير، والحياة أيضاً تتخشب وتخمد وتمسي فوراً فراغ المعروف ذي الابعاد الثلاثة .

ويشترك ديكارت وبارمنيدس في النظرية القائلة بأن التفكير والكائن أي المتخيل والممتد ينطبق الواحد منهما على الآخر . ان الكلمة المأثورة التالية

(Cogito ergo sum) (القابل للفكر هو لذلك الأرفع) هي مجرد صياغة خبرة العمق . (أنا أعرف لذلك فأنا داخل الفراغ) . لكن أسلوب هذه المعرفة، ولهذا السبب ثمرة المعرفة ، الرمز الأولي للحضارة الخاصة ، يظهر على المسرح . إن الامتداد المتقن المنجز للوعي الكلاسيكي هو امتداد حسي وحضور جسماني ، أما الوعي الغربي فانه ينجز الامتداد وفق أسلوبه الخاص كفراغ متسام ، وعندما يفكر بفراغه بتسام مطرد فانه ينشيء تدريجياً الاستقطابية التجريدية للقدرة والكثافة ، هذه الاستقطابية التي تتعارض تعارضاً تاماً والاستقطابية الكلاسيكية المنظورة للمادة وللشكل .

ولكن ينتج مما ورد أنه لا يمكن أن يتبدى الزمان الحي ثانية فيما هو معروف، وذلك لأن هذا الزمان انتقل الى المعروف الى «وجود» ثابت لا يتغير بوصفه عمقاً، ولذلك فان الديمومة (أي انعدامية زمان) والامتداد ينطبق أحدهما على الآخر . إن المعرفة وحدها هي التي تمتلك طابع الاتجاه . وتطبيق كلمة «زمان » على البعد الزماني المتخيل والقابل للقياس في الفيزياء هو خطأ. أما السؤال الوحيد فهو عما إذا كان بامكاننا تجنب الخطأ أم لا . وإذا ما استبدل انسان ما كلمة « مصير » بكلمة «زمان» في أي تصريح فيزيائي ، فان هذا الانسان سيشعر فوراً أن الطبيعة المجردة لا تحتوي على زمان. ان عالم شكل الفيزياء يبلغ تماماً امتداده عالم الشكل المعروف للرقم والتصور ، ولقد سبق لنا أن رأينا (رغماً عن « كنت ») أنه لا توجد هناك أية علاقة مهما كان شأنها ونوعها ، تربط بين الرقم الرياضي والزمان . ومع ذلك تقوم الآن واقعة الحركة في العالم المحيط بنا لتجادل فيما أوردناه آنفاً .

وهذا والحق ليمثل المعضلة الاليية [1] (Eleatics) التي لم تحل وغير القابلة للحل ، فالكائن (أو التفكير) والحركة هما ضدان لا يجتمعان، لكن الحركة لا «وجود» لها (بل انما هي ظاهرية فقط) .

وهنـــا يصبح العلم المرة الثانية دغماتياً واسطورياً . فكلمتا الزمان والمصير يسان، بالنسبة لمن يستخدمها استخداماً فطرياً ، الحياة ذاتها وبأعمق اعماقها، وأعني بالحياة ككل التي يجب ألا تفصل عنها الخبرة المعاشة . لكن الفيزياء ، (أي العقل المراقب) يجب عليها من جهة اخرى أن تفصل بينهما . فالمختبر حياتيـاً « بذاته » والمتحرر ذهنياً من عمل المراقب وموضوع الصير الميت المتخشب واللاعضوي هو الآن « الطبيعة » هو شيء ما معرض للمعالجة الميكانيكية الجامعة المانعة .

ووفق هذا المفهوم فان معرفة الطبيعة هي نشاط قياس وفعله، ومع ذلك فنحن نكون على قيد الحيـــاة عندما نراقب ولذلك فان الشيء الذي نراقبه يعيش معنا ايضاً .

إن العنصر الكائن داخل صورة الطبيعة والذي هو بموجبهـا ليس موجوداً من لحظة الى اخرى ، بل انما هو موجود داخل دفق مستمر معنا وحولنا ، يصبح أداة الوصل بين الوعي اليقظ وبين العالم . وهذا العنصر يدعى الحركة وهو يتعارض والطبيعة كصورة ، ولكنه يمثل تاريخ هذه الصورة . ولذلك فبالدقة ذاتهـا التي يستخلص بواسطتها (بواسطة الكلمات) الفهم من الشعور ، والفراغ الرياضي من مقاومـــات الضوء (الاشياء) كذلك ايضاً يستخلص « الزمان » الفيزيائي من انطباع الحركة .

إن الفيزياء تتحرى الطبيعة ونتيجة لذلك فهي تعرف الزمان بوصفه طولاً فقط . لكن الفيزيائي يعيش داخل تاريخ هـذه الطبيعة ، ولذلك فهو مرغم على

---

١ – نسبة الى المدرسة الاليية الفلسفية اليونانية التي نشأت في القرن السادس قبل المسيح وكانت ول بوحدة الكائن وعدم صحة الحركة والتبدل

–المترجم–

ادراك الحركة بوصفها حجماً قابلاً للتقرير الرياضي، بوصفها تحجراً من ارقام مجردة حصل عليها بواسطة الخبرة ودونهـا في قوانين . يقول كيرشهوف : « إن الفيزياء هي الوصف الكامل والبسيط للحركة . وهذا هو فعلاً كان ابداً ودائمـاً هدف الفيزياء وموضوعهـا . ولكن السؤال لا يدور حول الحركات داخل الصورة ، بل انما يدور عن حركات الصورة. فالحركة داخل طبيعة الفيزياء ليست سوى ذاك الشيء ما الميتافيزيقي الذي يدفع بوعي التتالي الى النشوء. أما المعروف فهو منعدم الزمان وغريب عن الحركة، ووضع ملاءمته يستوجب هذا. انه مجرى المعروف العضوي هو الذي يجعلنـا نتوهم فيـه أنه حركة . فالفيزيائي يتلقى الكلمة لا كانطباع عن العقل ، بل انما يتلقاها كانطباع عن كامل الانسان ، ووظيفة هذا الانسان ليست الطبيعة فقط بل انما هي العالم بأكمله ، وهذا هو مـا يعنيه العالم كتاريخ . اذن « فالطبيعة » هي تعبير الحضارة في كل حال .

ان كل الفيزياءات هي معالجة لمعضلة الحركة (التي تشتمل ضمنـاً على معضلة الحياة ذاتها) ، وهذا لا يعني أن الفيزياءات ستحل يوماً مـا هذه المعضلة ، بل انمـا يعني بأنه بالرغم من هذه المعالجات لا بل بسببها فان معضلة الحركة غير قابلة للحل .

ان سر الحركة يوقظ في الانسان ادراك الموت .

اذن ، فاذا كانت معرفة الطبيعة هي نوع مخاتل من معرفـة الذات (واعني بالطبيعة المدركة بوصفها صورة ومرآة للانسان) اذن فان المحاولة الرامية الى حل معضلة الحركة هي محاولة معرفة ترمي الى السير على درب سر هـذه المعضلة ، والانطلاق على درب مصيرها الخاص .

- ٥ -

إن الحصافة السيمائية وحدها ، إذا ما كانت مبدعـــة ، تستطيـع أن تنجح في الانطلاق على درب مصير الحركة الخاص ، والحق أن هذه الحصافـة قد دللت على قدرتها هذه منذ القدم في ميادين الفن وخاصة في الشعر التراجيدي . ان الانسان الذي تحيره الحركة هو الانسان المفكر ، فالحركة هي بالنسبة الى الانسان المتأمل أمر غني عن البيان.

ومهما بلغ كمال الانسان المفكر في اختصار حيراته الى منهـاج ، فالنتيجة هي دائمـاً نتيجة منهاجية وليست بنتيجة سيمائية انها امتداد مجرد نظم تنظيماً منطقيـاً وكمياً، وليس فيه أي شيء حي ، بل انما كل ما فيه هو صير وميت.

وهذا هو ما أخذ بيد غوتيه الذي كان شاعراً وليس احصائياً ليلاحظ فيقول: « ليس للطبيعة منهاج ، إن للطبيعة حياة وتتالياً يمتد من مركز مجهول الى حد غير قابل للمعرفة . »

لكن للطبيعة منهاجاً بالنسبة لمن يعرفها ولم يعشها،ولكن هذا المنهاج لا يتعدى كونه منهاجاً لا أكثر ولا أقل ، والحركة هي تناقض وتعارض داخله . ويمكن أن يغطى هذا التعارض بصياغة حاذقة أريبة للقوانين،لكنه يبقى حياً داخل المفاهيم الجوهرية. فالهزة والهزة المضادة لديمقريطس وانتليتشي(Entelechy)أرسطوطاليس وتصورات القوة النابعة من « زخم » أوكامستيي القرن الرابع عشر، حتى نظرية وحدة نشاط ذرية للاشعاع ، جميع هذه تحتوي على التعارض الموجود داخل المنهاج. وليدرك القارىء الحركة داخل منهاج فيزيائي بوصفها شيخوخة هذا المنهاج (وهذه هي حالها فعلاً لكونها خبرة عاشها المراقب) وعندئذ سيشعر القارىء فوراً بوضوح

وجلاء بالحتمية الملازمة للمحتوى العضوي الذي لا يقهر لكلمة « الحركة » ولكل فكرها الاشتقاقية . ولكن لما كانت الميكانيكا لا دخل لها في الشيخوخة ، لذلك يجب ألا تكون لها أيضاً أية علاقة بالحركة أيضاً ، ولذلك لما كان لا يوجد أي منهاج علمي يمكن ادراكه دون معضلة حركة داخلة، لذلك فإن وجود ميكانيكا كاملة مستقلة وقائمة بذاتها هو أمر مستحيل . فهناك دائماً في مكان ما أو آخر نقطة انطلاق عضوية داخل المنهاج حيث تنطلق منها الحياة الآنية الفورية الى داخله، وهذه النقطة هي بمثابة حبل السرة الذي يربط جنين العقل بالأم الحياة ويربط الفكر بالمفكر.

وهذا مما يسلط على جواهر علمي الطبيعة من فاوستي وأبولوني ضوءاً آخر. كلا إن الطبيعة هي نقية ، فهناك دائماً شيء ما من التاريخ داخلها . فاذا كان المرء انساناً لا تاريخياً كالاغريقي ، فعندئذ يستغرق الحاضر المنعزل مجموعة انطباعاته عن العالم وتصبح صورة طبيعته سكونية مستقلة قائمة بذاتها (أي أن هناك جداراً يفصلها عن الماضي والمستقبل) . وذلك خلال كل برهة افرادية . ان الزمان بوصفه حجماً يظهر في الفيزياء الاغريقية قليلاً كقلة ظهوره في فكرة «الانتيليتشي» لأرسطوطاليس . أما اذا كان من جهة اخرى الانسان مفطوراً على التاريخ، فان الصورة التي يشكلها عن الطبيعة هي صورة ديناميكية . فالرقم هذا التطور النهائي للصير هو في نظر الانسان اللاتاريخي قياس ، لكنه وظيفة بالنسبة الى الانسان التاريخي .

فالمرء يقيس فقط ما هو موجود وحاضر ولكنه يقتفي آثار ما له ماض ويتتبع مستقبله كمجرى . ولقد تجلى أثر هذا الفرق في تغطية تقلبات معضلة الحركة بنظريات كلاسيكية ، وبارغامها على احتلال صدر الصورة في النظريات الغربية .

ان التاريخ هو صيرورة خالدة ، ولذلك فهو مستقبل خالد ، أما الطبيعة فهي صير ولهذا فانها ماضٍ أزلي . وفي قولنا هذا يبدو أن قلباً غريباً للمفاهيم قد تم

وحدث فالصيرورة قد فقدت أفضليتها على الصير . فعندما يتطلع الذهن وراءه من ميدانه فعندئذ ينعكس شكل الصير ونظرة الحياة ، ففكرة المصير التي تحمل في احشائها هدفاً ومستقبلاً قد حول مجراها الى المبدأ الميكانيكي للعلة والمعلول الذي يكمن مركز ثقله في الماضي . وهكذا رقي ما اختبر فراغياً الى مرتبة تسمو فوق مرتبة الحي زمنياً ، واستبدل الزمان بالطول داخل منهاج عالم فراغي . ولما كان الامتداد ينشأ داخل الخبرة المبدعة عن الاتجاه ، وينشأ الفراغي عن الحياة ، لذلك فان الفهم البشري (نتيجة لتطلع الذهن وراءه من ميدانه – المترجم) يفسر الحياة على أنها مجرى عملية داخل الفراغ اللاعضوي لخياله ، فبينما تنظر الحياة الى الفراغ بوصفه شيئاً ما يخص ذاته وظائفياً ، نرى أن الذهن يرى في الحياة شيئاً ما موجوداً في الفراغ ، فالمصير يسأل إلى أين ؟ أما السببية (العلية) فتسأل من أين ؟ وذلك بغية إقامة الدليل علمياً وهذا ما يعني أن نبدأ من الصير ومما تحقق ، وأن نفتش عن الاسباب (العلل) بواسطة عودتنا الى السير وراءه طيلة الطريق المدرك ادراكاً ميكانيكياً ، وأن نعالج الصيرورة بوصفها مصيراً . ولا أرى للقارىء أن يعتقد بأن المصير والزمان يمكن أن يعكس اتجاهها ، بل انما أريد أن اركز على ما يسميه الفيزيائي وحده بالزمان ويدخله قوانينه كشيء قابل للانشطار ويفضله كشيء سلبي وككميات متخيلة .

ان الحيرة دائماً موجودة وقائمة ، بالرغم من انها نادراً ما شوهدت على أنها حيرة فطرية وملازمة بالضرورة . فلقد قام « الإليون » في العلم الكلاسيكي ليرفضوا ضرورة التفكير بالطبيعة كما في الحركة ، وأقاموا ضدها الفرضية القائلة بأن التفكير هو كائن ، ونتيجة لذلك فان المعروف والممتد ينطبق احدهما على الآخر ، ولهذا فانه لا يمكن التوفيق بين المعرفة وبين الصيرورة . ونقدهم هذا لم يدحض ولا يمكن أن يدحض ، لكنهم لم يستطيعوا أن يعطلوا من سير تطور الفيزياء الكلاسيكية ، هذه الفيزياء التي كانت تعبيراً ضرورياً عن النفس الأبولونية ، وبوصفها كذلك هي أسمى من الصعوبات المنطقية وارفع . ولقد حاولت ما تسمى بالميكانيكا « الكلاسيكية » في العصر الباروكي ، والتي أنشأها

غاليليو ونيوتن ، مرة بعد اخرى ، ايجـــاد حل لايعاب لمعضلة الحركة وفق الخطوط الديناميكية .

ان تاريخ مفهوم القوة الذي روي وروي ثانية بكل مـا للفكر من انفعال لا يعرف التعب ، والذي يشعر بمخاطر الصعوبة تحدق بـه هو ليس سوى تاريـخ الاجتهادات الرامية الى ايجاد شكل للحركة يسمو رياضياً ومفاهيمياً فوق كل شك وريب . وكانت آخر محاولة لتحقيق هذه الغاية (وهي محاولة فشلت بالضرورة كسابقاتها) هي محاولة هرتز (Hertz) فهرتز دون ان يكتشف منبـع كل حيرة ، (ولم يكتشف هذا المنبـع أي فيزيائي الآن) حاول ان يستأصل تصور القوة استئصالاً تاماً (وشعوره الذي دفعه الى هذا هو شعور محق في قناعته بأنه يتوجب على المرء أن يبحث عن الخطأ في كل المنـاهج الميكانيكية ، داخل هـــذا المفهوم الأساسي أو ذاك) وأن يبني صورة الطبيعة بأكملها على كميات من الزمان والفراغ والكتلة . ولكنه لم يلاحظ أن الزمان نفسه (الذي هو عامل اتجاه موجود داخل مفهوم القوة) هو العنصر العضوي الذي لا يمكن دونـــه أن يعبر عن نظرية ديناميكية ، والذي بواسطته لا نستطيـع الحصول على حـل صحيح نظيف لمعضلة الحركة . زد على ذلك ، وما عدا هذا ، فانه ما للقوة والكتلة والحركة من مفاهيم فهي تشكل وحدة دغماتيـة . فهذه المفـاهيم يرتبط أحدهـــا بالآخر على صورة يستوجب ضمناً تطبيق أحدها تطبيق المفهومين الآخرين وذلك ابتداء ببداية البداية . ان كامل المفهوم الأبولوني لمعضلة الحركة هو مضمر في كلمة الجذر الكلاسيكية ، أما كامل المفهوم الغربي لهذه المعضلة فتشتمل عليه فكرة القوة . فتصور الكتلة لا يزيد عن كونه متمماً لتصور القوة . ونيوتن، هذا الانسان المتدين تديناً عميقاً كان فقط يخرج بالشعور الفاوستي الى ميدان التعبير عندمـــا شرح مفهومي « القوة » و «الحركة» فقال

« ان الكتل هي نقاط الهجوم للقوة، وهي حاملات الحركـة . » وعلى هذا الشكل أدركت صوفية القرن الثالث عشر وعلاقته بالعالم .

ولا شك أن نيوتن قد نبـــذ العنصر الميتافيزيقي ورفضه حينما قال قوله المشهور :

(Hypotheses non fingo)

(الفرضية العلمية لا أصبع لها) ولكن لا فرق فنيوتن كان ميتافيزيقياً سداة ولحمة في تأسيسه لميكانيكيته. فالقوة هي صورة الطبيعة الميكانيكية للرجل الغربي، وهي بمثابة الارادة بالنسبة الى صورة نفسه ورأس الله اللامتناهي في صورته للعالم . لقد بقيت الفكر الأولية راسخة القدم وطيدة العزم قبل أن يولد أول فيزيائي وذلك لأنها كانت تكمن في أبكر عصور وعيناً العالمي لحضارتنا هذه.

-٦-

وبهذا يصبح من الواضح أن للتصور الفيزيائي للضرورة أصلا دينياً أيضـاً . وعلينا ألا ننسى أن الضرورة الميكانيكية التي تحكم في ما يفهمه ذهننا على أنه طبيعة، هي ضرورة متعضية وحتمية الخطورة في الحياة نفسها ، وهـذه الضرورة المتعضية تبدع وتنشىء أما الضرورة الميكانيكية فانهـا تقيد وتحدد . فالمتعضية تنبـع من تعيين باطني ، أما الميكانيكية فانها تنبـع من التظاهرة ، وهذا هو التمييز بين ما هو تراجيدي وبين ما هو منطق فيزيائي .

وهناك ، فضلا عن ذلك ، فرق داخل الضرورة التي يفترضها العلم ويتخذهـــا لنفسه (ضرورة العلة والمعلول) وهذا الفرق قد تملص ، حتى هـذه الساعة ، من أصفى العقول وأشدها بصيرة. فهنا نجابه فوراً بقضية هائلة في صعوبتها وذات أهمية بالغة الخطورة شديدتها ، فمعرفـة الطبيعة (مهما كان تعبير الفلسفة عن العلاقة) هي وظيفة الدراية التي هي ذات اسلوب خاص في كل حالة من الحـالات ، لذلك

فان للضرورة العلمية اسلوب الذهن الذي وضع يده عليها ، وهذا ما يُدخل فوراً فروقات مورفولوجية في الميدان. فمن الممكن لنا أن نرى ضرورة صارمة في الطبيعة حتى في الحال التي لا يمكننا معها أن نعبر عن مثل هـــذه الضرورة بقوانين طبيعية .

والحق أن القوانين الطبيعية التي تكون بالنسبة الينـا غنية عن البيان بوصفها الشكل الخاص للتعبير في ميدان العلم، هي ليست ابداً على هذه الحال التي ذكرت بالنسبة الى اناس ينتمون الى حضارات اخرى. فهذه القوانين تفترض مسبقاً شكلاً خاصاً تامـــاً هو الشكل الفاوستي المميز للفهم والادراك ولذلك تستلزم الشكل الفاوستي للدراية بالطبيعة. وليس هناك من شيء باطل محال بالفطرة في داخل مفهوم ضرورة ميكانيكية ما،حيث أن كل حالة على حدة هي حالة مستقلة قائمة بذاتهـــا مورفولوجيا،وهي حالة لن تتجدد أو تتكرر ثانية على الحال التي كانت عليها تماماً، ولذلك فان تفاصيل المعرفة لا يمكن لها أن تصاغ في قوانين دائمة الصحة ، فالطبيعة قد تبدو في حالة كهذه (ولنعمد الى المجـازي من الوصف) ككسر عشري غير متناه الذي هو ايضاً غير متكرر الحدوث ومفتقراً الى الدورية (Periodicity). ولا شك أن العقول الكلاسيكية قد أدركت الطبيعة على مـــا وصفت آنفاً ، فشعورها يكمن بجلاء وراء مفاهيمها الفيزيائية الابتدائية ، فان الحركة الاصلية لذرات ديموقريطس مثلاً هي حركة قد حددت تحديداً يطرح جانباً كل امكانية لحساب الحركات مقدماً .

إن قوانين الطبيعة هي اشكال المعروف حيث يوجد بين مجموع من القضايا الافرادية كوحدة من درجة ارقى . وهنا يتجاهل الزمان الحي ، واعني بهذا انـه لا يهم أبداً متى أو كم مرة تنشيء احدى قضايا هذا المجموع ، وذلك لأن المسألة ليست بذات سياق كرونولوجي ، بل انما هي ذات سياق رياضي ، ولكن داخل الوعي القائل بأنه ليست هناك من قوة في العالم تستطيع أن تهز هـــذا الحساب ، توجد ارادتنا التي تحكم الطبيعة وتسيطر عليها . وهذا هو الفاوستي . ومن وجهـة

النظر هذه وحدها تبدو العجائب كثلمات في قوانين الطبيعة . ولقد كان الانسان المجوسي يرى في العجائب ممارسة لقوة ليست مشاعة للجميع،وهذه القوة لا تتناقض في أي وجه من وجوهها وقوانين الطبيعة . أما الانسان الكلاسيكي فكان وفق ما قاله بروتاغوراس قياساً للأشياء فقط وليس مبدعها أو خالقها،وهذه نظرة تتنازل دون ما وعي عن كل غزو للطبيعة بواسطة الاكتشاف وتطبيق القوانين .

إذن نرى أن مبدأ السببية (العلية) في الشكل الذي هو بداهة ضروري بالنسبة الينا (أي بوصف هذا الشكل قاعدة الحقيقة المتفق عليها لكل من رياضياتنا وفيزيائنا وفلسفتنا) هو مبدأ غربي ، وبصورة أدق ظاهرة باروكية.وهذه الظاهرة لا يمكن أن تبرهن وذلك لأن كل برهان يعرض في لغة غربية، أو كل تجربة يقوم بها عقل غربي إنما تفترض نفسها مسبقاً .

فالتصريح في كل قضية يحتوي على البرهان كنطفة ، (germ) ومنهاج كل علم هو العلم نفسه.وانه لما لا جدال فيه أن تصور قوانين الطبيعة ومفهوم الفيزياء بوصفها « Scientia Experimentalis » (علماً تجريبياً) حيث ساد هذا المفهوم منذ أيام روجر باكون ، يحتويان بداهة هذا النوع الخاص من الضرورة . أما الصيغة الكلاسيكية لاعتبار الطبيعة (خذن الانا للصيغة الكلاسيكية للكينونة) فانها على العكس من الفاوستية ، إذ انها لا تحتوي على هذا النوع من الضرورة،ومع ذلك فهي لا تبدو على انها قد أضعفت منطقاً لهذا السبب.ونحن إذا ما درسنا بروية وامعان ما تفوه به كل من ديموقريطس وآناكساجوراس وارسطوطاليس (الذي يختزن داخله كامل مجموع التأملات الكلاسيكية في الطبيعة) ، وفحصنا فوق كل شيء مضامين مصطلحات أساسية . عندئذ سنجد أنفسنا نتطلع مذهولين الى صورة للعالم تختلف كلياً عن صورتنا الخاصة له ، فتلك الصورة هي صورة مكتفية بذاتها ، وهي لذلك صحيحة دون قيد أو شرط بالنسبة الى هذا النوع المعين من الجنس البشري (الكلاسيكي المترجم) زد على ذلك أن السببية (العلية) وفق مفهومنا لها لا تلعب أي دور فيها .

إن عالم الأخيمي ، أو الفيلسوف ، يتخذ لنفسه في الحضارة العربية ضرورة داخل عالم كهفه تختلف اختلافاً كلياً عن الضرورة الديناميكية . فليس هنا أي رابط سببي (علي) لشكل القانون ، بل إنما يوجد في الحضارة العربية فقط علة ، هي الله الذي يكمن دائماً وراء كل معلول ، لذلك فان وجهة النظر العربية هذه ترى أن الايمان بقوانين الطبيعة هو بمثابة شك في قدرة الله الكلية . وإذا ما نشأت هناك قاعدة ، فإنما هذا لا يعني سوى أن الله يرضى ذلك ويريده ، ولكن اذا ما افترض أحدهم أن هذه القاعدة كانت ضرورة ، فهذا معناه أن يستسلم مثل هذا المرء لتجربة الشيطان .

ولقد كان هذا أيضاً موقف كارنيادس Carneades وبلوطونيوس والفيثاغوريين الجدد .. وهذه الضرورة (الله — المترجم) تكمن وراء الأناجيل كما تكمن وراء التلمود والافيستا (Avesta) وعليها ترتكز تقنية الأخيمي .

إن مفهوم الرقم بوصفه وظيفة يرتبط بالمبدأ الديناميكي للعلة والمعلول . فكلاهما قد ابدعهما عقل واحد ، وهما شكل تعبير عن الروحانية ذاتها ومبادىء اشتقاقية للطبيعة ذاتها ، وأعني بها الطبيعة في الصير والمخضعة للحس . (objectivized nature) والحق أن فيزياء ديموقريطس تختلف عن فيزياء نيوتن ، وهذا الاختلاف يتجلى في كون نقطة الانطلاق المختارة لفيزياء ديموقريطس هي المعين بصرياً ، بينما أن نقطة انطلاق فيزياء نيوتن تتمثل في العلاقات التجريدية المستنتجة من المعين بصرياً . « فحقائق » المعرفة الأبولونية بالطبيعة هي أشياء ، وهي توجد على سطح المعروف ، لكن حقائق العلم الفاوستي هي علاقات ، وهذه هي بصورة عامة خارج مدى بعد عيون العاديين من الناس ، والتي تتوجب السيطرة عليها سيطرة ذهنية ، وهي تتطلب للتبليغ بها وعنها لغة قانون (Code) لا يستطيع أن يفهمها سوى البحاثة الخبير .

إن الضرورة الكلاسيكية السكونية تتجلى فوراً وتتضح في تبدل الظاهرات ، بينما أن المبدأ الديناميكي للعلاقة بين العلة والمعلول (Causation - Principle)

يسود ما وراء الاشياء وينزع دائماً الى اضعاف أو بالأحرى الى ابادة واقعة الأشياء الحسية . ولنتأمل مثلاً في عالم المغزى المرتبط وفق النظرية العلمية المعاصرة بالمصطلح « مغنطيس » .

ان مبدأ حفظ الطاقة (Conservation of Energy) الذي اعتبر بكل جدية منذ أن جاهر به ج. ر. « ماير » ضرورة مفاهيمية ساذجة صريحة ، هو بالفعل إعادة وصف للمبـــدأ الديناميكي للسببية (العلية) بواسطة المفهوم الفيزيائي للقوة . ان الاستشهاد «بالخبرة» والجدل حول ما اذا كان الرأي هو ضروري أو اختباري ، وهذا الجدل مثلاً هو في لغة « كنت » (الذي خدع نفسه خداعاً عظيماً في موضوع الحدود المانعة جداً والتي تفصل بين الضروري وبين الاختياري) يدور حول مـا اذا كان الرأي هو بداهة ، أو استدلالاً من المعلول على العلة فيما بعد (a posteriori) أقول ان الاستشهاد بالخبرة والجدل هما أكيداً خاصتان غريبتان . فليس هناك من شيء يبدو غنياً عن البيان وواضحاً غير غامض «كالخبرة» بوصفها نبع العلم الصحيح وأصله . فالتجربة الفاوستية المرتكزة الى فرضيات علمية عاملة والمستخدمة لمناهج القياس هي ليست سوى الاستغلال المنهاجي الجامع المانع لهذه «الخبرة» . ولكن لم يلحظ أحد أن نظرة كاملة الى العالم هي مضمرة داخل مفهوم «للخبرة» كهذا ، مما له مضمون ديناميكي عدواني ، وأنه لا توجد ولا يمكن أن توجد «خبرة» : وفق هذا المفهوم المخصب ، بالنسبة الى شعوب الحضارات الأخرى . ونحن عندما نرفض أو لا نعـترف بالنتائج العلميـــة لكل من أنكساغوراس او ديمقريطس بوصفها نتائج اختيارية ، فهذا لا يعني أن هـــذين المفكرين الكلاسيكيين كانا عاجزين عن ترجمة الطبيعة وكانا يقذفاننا بخيالات وبمجرد أوهام ، بل انما يعني أننا نفتقد في عمومياتها ذلك العنصر السببي (العلي) الذي يشكل بالنسبة الينا الخبرة وفق مفهومنا لهذه الكلمة . ومن الواضح أننا حتى الآن لم نعط من التفكير ما يكفي لهذا، أي المفهوم الفاوستي المجرد للخبرة فالتضاد بينه وبين الايمان هو واضح (وهو تضاد سطحي تماماً) وذلك لأن الخبرة الحسية الذهنية الصحيحة فعـــلاً تنطبق في

نقطة التركيب انطباقاً كاملاً على خبرة القلب (كما قد ندعوها) هـذه الخبرة التي هي بمثابة تنوير عرفته طبائع عميقة التدين في الغرب خلال برهات خطـيرة من كينوناتها (كباسكال مثلاً الذي جعلت منه الضرورة الواحدة نفسهـا رياضياً «وجانسانياً»). إن الخبرة تعني في نظرنا نشاط الذهن الذي لا يحصر بمجموع مهامه في تلقي واقرار وتدبر أمر انطباعات برهية مجردة في حاضرها، بل انما يبحث عنها في حضورها المحسوس ويتلاشى . ان الخبرة وفق مفهومنا تمتلك النازع المبتدىء من الذاتي الخاص والممتد الى اللانهائي . ولهذا السبب بالذات تتعارض الخبرة وشعور العلم الكلاسيكي . فسبيلنا الى اكتساب الخبرة هو السبيل ذاته الذي يفقدها عليه الاغريقي . ولذلك حافظ على ابتعاده عن منهاج التجربة الشديد المفعول ، ولهذا فبدلا من أن تكون فيزياؤه منهاجاً جباراً يتألف من قوانين قوية ودساتير تصنع بقوة حاضر الحس وتقهره وتتخطاه (فالمعرفة وحدهـا هي القوة) أمست مجموعاً من الانطباعات الحسنة الانتظام يعضدها تخيل حسي منزهة الغرض تترك الطبيعة غير محسوسة في اكتمالها الذاتي . ان علمنا الطبيعي الصحيح هو أمر ملزم ، بينما أن العلم الكلاسيكي هو Oeupia في مفهومها الحرفي ،أي أنه نتيجة تأملية سلبية .

-٧-

نستطيع أن نقول دون تردد بان عـالم شكل العلم الطبيعي ينطبق عـلى عوامل شكل الرياضيات والدين والفن المخصصة له . فالرياضي العميـق (ولا أعني به الاستاذ في الاحصاء بل انما أعني الانسان كل الانسان الذي يشعر بروح الارقام تعيش داخله) يتحقق من أنه بواسطة الرياضيات « يعرف الله » . ولقـد ادرك

فيتاغوروس وافلاطون هذا الأمر كما ادركه ايضاً باسكال وليبنتز. ولقـــد ميز ترينتيوس فارو Terentius varro بجدية رومانية في كتابه عن الدين الرومـاني القديم (المهدى الى يوليوس قيصر) بين اللاهوت المدني (Theologia mythica) عالم خيال الشعراء والفنانين . وبين اللاهوت الفيزيائي للتأمل الفلسفي . ونحن اذا ما طبقنا هذا على الحضارة الفاوستية نجد ان ما علمه توما الاكويني ولوثر وكالفن وليولا انما ينتمي الى اللاهوت المدني ، أما غوتيه ودانتي فهما ينتميان الى اللاهوت الأسطوري ، وأخيراً فان الفيزيائيين العلميين ينتمون الى اللاهوت الفيزيـــائي طالما أن وراء دساتيرهم تكمن صور .

ليس الانسان البدائي والطفل وحدهما ، بل انمـــا الحيوانات الارقى تنشىء تلقائياً من الخبرات الصغيرة اليومية صورة للطبيعة تحتـوي على مجموع من دلائل تقنية تلاحظ كتواتر فالنسر «يعرف» اللحظة التي يجب عليه فيها أن ينقض على فريسته والطائر المغرد الحاضن لبيضه «يعرف» اقتراب السنسار martenوالايل «يجد» المكان حيث يتوفر فيه «طعامه» . أما الانسان فان خبرة كل الحواس فيه قد تقلصت وغاصت عميقاً داخل خبرة العين . ولكن لما كانت عادة النطق الشفهي قد أضيفت الآن عرضياً لذلك يصبح الفهم مجرداً من النظر ، ولهذا يتطور منـذ تلك اللحظة فصاعداً تطوراً مستقلاً بوصفه محاكمة عقلية ، كما تضاف الى التقنيـة فانها تطبق ذاتها على البعيد وأهوال غير القابل للنظر ، وتقيم الى جانب المعرفـة معرفة جديدة وتقنية جديدة ارقى ، ويضاف الى الاسطورة نظام وطقوس فالتقنية تعلمه كيف يعرف الارواح numina المهيمنة ، أما النظرية فتدربه على التغلب عليها ، وذلك لان النظرية في مفهومها الرفيع هي دينية سداة ولحمـــة . فالنظرية العلمية لا تنفك عن الدين الا في حالات متأخرة تماماً في زمـــانها وذلك عندما يصبح الناس يعون المناهج ، أما ما عدا هذا فـــلا يطرأ على النظرية سوى قليل من التعديل والتبديل . فصورة الفيزياء للعالم تبقى صورة اسطورية خيـالية ، ويبقى تصوفها طقسـاً من التوسل الى القوى داخل الاشياء ، أما الصور التي تشكلها

والمناهج التي تستخدمها فانها تتوقف على صور الدين وطقوسه المخصص لها .

ومنـذ اواخر ايام عصر الانبعاث فما بعد ناهز التصور لله داخـل روح كل انسان ذي شأن رفيع ، فكرة الفراغ اللامتناهي المجرد . فاله اغناطيوس ليولا الـ ExercitiaSpiritualis هو اله لوثر ايضاً ، هو الحصن الحصين ein feste Burg واله الـ « improperia » «لباليسترينا» وكنتات باخ . فالله لم يعـد أب القديس فرنسيس الأسيسي والكاتدرائيات ذات القناطر العالية والحاضر شخصيـاً والله الرؤوف المتدبر أمور البشر كما أحس به المصورون الغوطيـون كجيوتو وستيفان لوشنر ، بل انما أصبح مبدأ مجهولا غير شخصي مبدأ لا يدركه الخيال غير محسوس يعمل وينشط بغموض وخفاء في اللانهائي فكل أثر لشخصية الله يذوب في تجريد يستعصي على كل حس ، والوهية كهذه لا تستطيـع سوى الموسيقى الاداتية من الطراز الرفيـع أن تعرضها ، فهي الوهية يتهاوى أمامها التصوير الزيتي . ويرتد عن تصويرها فاشلا مخذولا . فالشعور بالله كان هو الذي كون للغرب صورة العالم العلمية ، طبيعته وخبرته ، ومناهجه تتعارض تعارضاً مباشراً ونظريات العـالم الكلاسيكي ومناهجـه . ان القوة التي تحرك الكتلة هي ذاك الذي رسمه ميكالنجلو في كنيسة «سستين» ، وهي ذاك الذي نحس به يزداد قوة يوماً بعد يوم ابتداء من النموذج الأصلي Gesu حتى يبلغ الذروة في واجهات كاتدرائيات ديللا بورتا ومادرنا ، وابتـداء الكنيسة من هنريك شوتز حتى عوالم النغم المتسامية ، عوالم الموسيقى الكنسية في القرن الثامن عشر ، وهو ذاك الذي يملأ التراجيدي الشكسبيرية بمشاهد صيرورة العالم الموسعة حتى اللانهاية . وهذا هو ما أسره غاليليو ونيوتن داخل قواعد وقوانين ومفاهيم .

ان الكلمة «الله» تحت قباب الكاتدرائيات الغوطية أو داخل اروقة مولبرون Maulbror وكنيسة القديس جالين st. Gallen نغماً يختلف عما لها من نغم داخل بازيليكات سوريا ومعابد روما الجمهورية . فطابـع الكاتدرائية الفاوستية هو طابـع ذاته . فالتعلية الجبارة لصحن الكنيسة فوق المماشي المجنحة في تعارضهـا والسطح المنبسط «للبازليكا» وتحويل الاعمدة ، بما لها من قواعد وتيجان ، نصبت في الفراغ

كأنها أفراد مستقلون قائون بذواتهم الى أعمدة واعمدة معقدة تنمو عالياً من الارض وتنتشر ساحقة في تجزئة الجزء اللامتناهي وتضافر الخطوط والاغصان ، والنوافذ الجبارة التي تذيب الجدار وتغمر داخل الكاتدرائية بضوء غامض خفي ، هذه الاشياء كلها هي التحقق الهندسي لشعور بالعالم وجد أول رمز له في الغابة السامقة في السهول الشمالية ، هذه الغابة المقبلة بمشابكها الغامضة ، وبما لاوراقها المتحركة أبداً فوق رؤوس البشر من همس ، وباغصانها التي تجاهد من خلال جذوعها لتتحرر من الارض . ولنتأمل في زخرف الرومانيسك ومشابهته العميقة لمفهوم الغابات ، فغبشه الغابة المتوحدة اللامتناهية أمست وبقيت الحنين السري في كل اشكال البناء الغربي ، وهكذا خمدت طاقة شكل البناء الغربي ، وهكذا عندما خمدت طاقة شكل الاسلوب في العصر الغوطي المتأخر زمناً كما خمدت في ختام العهد الباروكي ، حلت لغة الخط التجريدية فوراً فسها الى أغصان طبيعية وعساليج وبراعم وأوراق .

إن شجر السرو والصنوبر بما لها من اثر جسماني بوقليدي لم يكن بمستطاعها أن تصبح رموزاً لفراغ لا متناه ، لكن شجر البلوط والزان والزيزفون ببقع الضوء المتشنجة والمتراقصة داخل حجمها الممتلىء ظلالا يحس بها كأنها روح لا جسم لها أو حد. فجذع شجرة السرو يجد الاكتمال النهائي لنازعه العمودي في الذروة المحدودة لهرمته المخروطية الشكل ، لكن جذع شجرة البلوط يبدو قلقاً أبداً غير قانع ويجاهد ليتسامى ما فوق تاجه . ويبدو في شجرة الدردار أن انتصار الأغصان المتشامخة سماء على وحدة التاج قد تحقق فعلاً وواقعاً. ومنظر هذه الشجرة هو منظر شيء ما يذوب ، شيء ما يمتد في الفراغ ، ولربما امسى لهذا السبب دردار العالم يغ – درازيل رمزاً في الأساطير الشمالية .

إن صراع الغابات ، وهو سحر لم يشعر به أبداً أي شاعر كلاسيكي (لأنه يقع خارج نطاق امكانية الشعور الابولوني) ينتصب بسؤاليه السريين « من اين ؟ » « والى اين؟ » فادماجه الحاضر في الابد داخل علاقة عميقة بالمصير وبشعور التاريخ

والديمومة مع صفة الاتجاه ، كل هذه هي التي تحرك النفس الفاوستية القلقة المهمومة نحو مستقبل لا متناه في بعده . ولهذا السبب فان الأرغن يهدر عميقاً وعالياً من خلال كنائسنا بأنغام اذا ما قوبلت بألحان القيثارة البسيطة الجامدة تبدو كأنها لا تعرف حداً أو كبحاً ، هو آلة الآلات الموسيقية في التعبدات الغربية .

إن الكاتدرائية والأرغن يشكلان وحدة رمزية مثل المعبد والتمثال . وتاريخ بناء الأرغن ، وهو من أعمق فصول تاريخ موسيقانا وأشدها تأثيراً ، هو تاريخ الحنين الى الغابة ، الحنين الى التحدث بلغة ذاك المعبد الحقيقي لمهابة الله الغربية . وقدحمل هذا الحنين واينع دون انقطاع ،ابتداء من شعر فولفرام فون ايشنباخ حتى موسيقى «تريستيان» بالثمار فوجاً بعد فوج . وكان نغم الاوركسترا في القرن الثامن عشر يكدح دون كلل أو ملل ليكتسب قرابة أوثق لنغم الارغن. «Schwe bend» (ترنح — تحويم) هذه الكلمة المعدومة المعنى إذا ما طبقت على الأشياء الكلاسيكية هي هامة في نظرية الموسيقى وفي التصوير الزيتي والهندسة المعمارية والفيزياء الديناميكية في العصر الباروكي على حد سواء . ولنقف في غابة مرتفعة ذات جذوع جبارة وذلك حينما تزأر العاصفة من فوقها وعندئذ ستدرك فوراً المعنى الكامل لمفهوم القوة التي تحرك الكتلة .

ومن خلال شعور ابتدائي في الوجود الذي أمسى متأملاً كثير الاهتمام ، تنشأ إذن فكرة ما هو الميفطري في العالم المحيط بنا، وهذه الفكرة تزداد تأكداً يوماً بعد آخر . فالمدرك المتأمل يستوعب انطباع الحركة في طبيعتنا الظاهرية ، فهو يحس بأنه محاط بحياة غريبة لا توصف تقريباً ، حياة قوى مجهولة ، ويتتبع آثار أصل هذه العلل حتى الأرواح المهيمنة وحتى **الأخر** ، نظراً لأن **الأخر** يمتلك حياة ايضاً .

إن الذهول الناشيء عن حركة غريبة هو نبع الدين وأصل الفيزياء أيضاً فكل منهما شرح للطبيعة (العالم المحيط بنا) تقوم بها النفس والعقل . « فالقوى » هي الهدف الاول لكل من التبجيل الناشيء عن الخوف أو الحب والبحث النقدي.

فهناك خبرة دينية وخبرة علمية .

والآن إنه لمن المهم أن نلاحظ كيف يقرر وعي الحضارة ذهنياً ارواحها الابتدائية المهيمنة. فهذا الوعي يفرض عليها كلمات ذات مغزى (اسماء) وبذلك يعزم عليها (يضع يده أو يقيدها) . والروح نظراً للاسم الذي تحمله تخضع للقوة الذهنية للانسان الذي يمتلك الاسم ، فكامل الفلسفة والعلم وكل شيء يرتبط على أي وجه من الوجوه «بالمعرفة» هو (كما أظهرنا فيما تقدم) في اعمق اعماقه ليس سوى صيغة ممحصة تمحيصاً غير متناهٍ لتطبيق الانسان البدائي سحر الاسم على «الغريب» فالتلفظ بالاسم الصحيح (وفي الفيزياء نقول المفهوم الصحيح) هو تعويذ سحري. Incantation فالواهيت والتطورات الاساسية للعلم سواء بسواء تخرج أول ما تخرج الى الوجود كاسماء ترتبط بها فكرة تزداد يوماً بعد يوم قابلية للمعرفة الحسية. ان نتاج الروح المهيمن Numen هو الله Deus ، أما نتاج القصور فهو فكرة ففي مجرد تسمية الشيء بذاته « كالذرة » و«الطاقة» و «الجاذبية» و «العلة» و «التطور» وما شابه ذلك ، هو الخلاص بالنسبة الى اوسع الناس علماً ، وهذا الخلاص لا يختلف أبداً في مفهومه عن الخلاص الذي كان يحس به فلاح «لاتيوم» من خلال كلمات » لـ : «Vesta» «Janus» «Consus» «Ceres» أما بالنسبة الى الشعور الكلاسيكي بالعالم الموافق لخبرة العمق الابولونية ورمزيتها فلقد كان الجسم الفردي «كينونة» . ومنطقياً فان شكل هذا الجسم كما عرض نفسه في الضوء كان يحس لذلك بوصفه جوهر الجسم والمغزى الحقيقي لكلمة «كينونة» . أما ذاك الذي لم يكن له وجود أبداً . وعلى أساس هذا الشعور (الذي كان على درجة من الكثافة يصعب على الخيال تصورها) خلقت الروح الكلاسيكية كمفهوم مضاد للاشكل بالآخر واعني به مادة العمل stuff الـ (. . .) الذي لا يمتلك بنفسه كينونة وهو مجرد تتمة للباطن (Ent) الممثل ضرورة ثانوية ملحقة . وفي مثل هذه الظروف يصبح من السهل علينا أن نرى كيف شكل مجموع الالهة Pantheon الكلاسيكية بالضرورة نفسه بوصفه جنساً بشرياً ارقى جنباً الى جنب والجنس البشري العادي وكمجموعة من أجسام بلغت الكمال في تكوينها وذات امكانيات عالية متجسدة

وحاضرة ، لكنها غير مميزة في اللاجوهري من مادة العمل ، ولهـذا فهي خاضعة للضرورة الكونية والتراجيدية ذاتها (التي يخضع لها البشر) .

أما الشعور الفاوستي بالعالم فانه يختبر العمق على شكل مغاير . فهنـــا يبدو مجموع الكينونة الحقيقية كفراغ فعال مجرد هو الكينونة ذاتها، فـان ما يشعر به حسياً ، ذاك الذي عين انشغال الفراغ بالهيولي Plenum تعييناً بالغ العمق في مغزاه يحس ، بوصفـه حقيقة من درجة ثانية ، وكشيء ما موضوع للتساؤل أو حسن الظاهر مموه،وكمقاومة يجب أن يتغلب عليها فيلسوف أو فيزيائي قبل أن يتمكن من اكتشاف المحتوى الحقيقي للكينونة .

ان الارتيابية الغربية لم توجه أبداً ضد الفراغ بل انما وجهت ابداً ودومـاً ضد الأشياء المحسوسة وحدها . فالفراغ هو الفكرة الأرقى (والقوة هي فقط أقل تجريدية في تعبيرها بالنسبة اليه) والكتلة لا تنشأ إلا بوصفها مفهوماً مضاداً للفراغ فقط . لأن الكتلة هي ما هي في الفراغ ، وهي تعتمد منطقياً وفيزيائياً عليـه . وقد تبع بالضرورة افتراض حركة موجـة الضوء التي تكمن وراء مفهوم الضوء كشكل طاقة ، افتراض كتلة مطابقة ، أي « الأثير المضيء » . فتعريف الكتلة ونسبة خصائص لها ينشأ من تعريف القوة (والعكس بالعكس) بكل مـا للرمز من ضرورة . فكل التصورات الكلاسيكية المادة الاولية ، مهما اختلفت هـذه التصورات وتعارضت الواقعية منها والمثالية فانها تميز « ما يجب ان يشكل » وهذا ليس سوى « عـدم » يتلقى فقط تعريفاً أوثق من المفهوم الاساسي للشكل ، مهما كان هذا الشكل في المنهاج الفلسفي الخاص . أما كل التصورات الغربية للمـادة الاولية فانها تميز « ما يجب أن يحرك » ، وهذا الأمر لا شك سلبي ايضاً ، لكنه القطب السـالب بالنسبة لقطب موجب مختلف . فالشكل واللاشكل ، والقوة واللاقوة ، هـذه هي الكلمات التي تعبر بأفصح لسان عن الاستقطابيتين اللتين تكمنان في هاتين الحضارتين وراء الانطباع عن العـالم وتحتويان على كل صيغه .

أما ذاك الذي عبرت عنه الفلسفة المقارنة حتى الآن تعبيراً خاطئاً ومضللاً بكلمة واحدة هي «مادة» فانما يعني في الحالة الاولى ركن الشكل وأساسه ، أما في الحالة الثانية فهو يعني ركن القوة وأساسها . وليس هناك من تصورين يمكن لهما ان يتعارضا تعارضاً تماماً كهذين ، فهنا المتحدث انما هو الشعور بالله ، ومغزى القيم .

ان اللاهوت الكلاسيكي هو شكل رائع سام ، أما اللاهوت الفاوستي فهو قوة سامية رائعة ، أما « **الآخر** » فهو غير الهي لا تخصه الروح بمهابة الكينونة ، وهذا « **الآخر** » غير الالهي هو بالنسبة الى الشعور الأبولوني بالعالم جوهر بلا شكل ، أما بالنسبة الى الفاوستي فانه جوهر بلا قوة .

- ٨ -

تعود العلماء على الزعم بأن اساطير فكرة الله هي ابداعات الانسان البدائي ، وانه كلما « تقدمت » الحضارة الروحية فان القوة المشكلة للاسطورة تراق وتهدر ولكن الواقع والحقيقة يذهبان تماماً الى عكس ما يذهب اليه العلماء ، فلو أن مورفولوجيا التاريخ لم تبق حتى هذا اليوم حقلاً غير مطروق تقريباً ، لكانت القوة الشعرية الأسطورية قد اقتصرت منذ زمن طويل على مراحل تاريخية خاصة . ولكان الناس ايضاً قد تحققوا من أن قدرة النفس هذه على ملأ عالمها بأشكال وميزات ورموز (يتشابه بعضها وبعض ويتماسك) انما لا تعود يقيناً وأكيداً الى العهد البدائي ، بل انما تعود حصراً الى ازمنة النبع للحضارات العظمى . فكل أسطورة ذات الأسلوب العظيم انما تقف عند بداية يقظة روحانية . وهي العمل

الاشتقاقي الاول لتلك الروحانية ، ولا يمكن لنـا أن نجدها في أية مرحلة تاريخية أخرى . فهناك - يجب أن تكون .

واني لأتقدم بهذا الزعم فأقول بأن ذاك الذي يملكه أناس بدائيون (كالمصريين في أزمنة تاينيت (Thinite) واليهود والفرس مـا قبل قورش وأبطال المدن الماسينية والمان عصور الهجرات) عن طريق الفكر الدينية لم يصبح بعد اسطورة بمفهومها الأرقى . فقد تكون مجموعة من مسحات مشتتة وغير منتظمـة لمذاهب تلتحم بالأسماء وتلتصق بها ، وصور خرافية هتامية ، لكنها لم تمس بعد نظاماً لاهوتياً أو تركيباً عضوياً أسطورياً ، واعتباري لهذه كأسطورة لا يزيد عن اعتبـــاري لزخرف المسرح و«ديكوره» كفن . ولكن علينا أن نقول بانه الحذر كل الحذر هو أمر ضروري ومتوجب حين معالجتنا للرموز والاساطير الشائعة اليوم أو حتى التي كانت شائعة في قرون خلت بين أناس هم بدائيون ظاهراً ، وذلك لأن الاف السنين تلك لكل بلد في العالم قد تأثرت قليـلًا أو كثيراً ببعض حضـــارة راقية غريبة عنها .

لذلك فانه يوجد عدد من عوالم شكل الاسطورة يعـادل عدد الحضـــارات والهندسات المعمارية المبكرة . أما عوالم شكل الاسطورة السالفة (هذه الفوضى من التخيل غير المتطور والذي يضيـع البحث الحديث في الفنون الفولكلورية نفسه نظراً لافتقاره الى مبدأ مرشد وهاد) فهي وفق هذه الفرضية لا تستأثر باهتمامنـا من قريب أو بعيد، فنحن نهتم من جهة أخرى ببعض مظاهر حضارية معينة تلك التي لم يفكر بها ابداً حتى الان بانها تنتمي الى هذه المرتبة . ففي المرحلة الهوميروسيه القرن (١١ - ٨ ق.م) وفي مرحلة الفروسية من مراحل التيتونية (٩٠٠ - ١٢٠٠) وأعني بهاتين المرحلتين، الحقبتين الملحميتين ، وليس قبل أو بعدهمـــا ، خرجت صورة عالمية عظمى الى الوجود . أما الحقبات الموافقة لهاتين فهما تتمثلان في الهنـد بالمراحل الفيدية وفي مصر بمراحل الاهرام . ويوماً ما سيكتشف أن الاسطـورة المصرية قد نضجت عمقاً في عهود الاسرتين الثالثة والرابعة .

اننا لا نستطيع إلا وفق هذه الطريقة أن نفهم الثراء العريض الهائل للابداعات الوجدانية التي تملأ القرون الثلاثة للعهود الأمبراطورية في المانيا . اذن فان ما خرج الى الوجود فهو الميثالوجيا الفاوستية . وحتى الآن ، وبسبب أن العنصر الكاثوليكي قد عولج معالجة تطرح العضد الوثني جانباً ، او العكس بالعكس ، فنحن قد عمينا عن سعة عالم الشكل هذا ووحدته والحق أنه لا يوجد فرق كهذا ، فالتبدل العميق الذي طرأ على المعنى في دائرة الفكر المسيحية ، بوصف هذا التبدل عملاً مبدعاً ، هو بمثابة ترسيخ وتقوية للمذاهب الوثنية القديمة في عصور الهجرات ، وقد أصبحت الفنون الفولكلورية لهذه العصور في أوروبا الغربية كلًا كاملاً ، ولو أن حجم مادتها كان اقدم بكثير ، أو مرة ثانية بعد ذلك بطويل ، مرتبطاً بخبرات ظاهرية وضوعف ثراؤه بواسطة معالجة واعية ، فمع هذا فان إنعاشها الرمزي قد حدث حينذاك وليس قبلاً أو بعد . وتنتمي الى الفنون اساطير الله العظمى في الادا (Edda) ودوافع كثيرة في شعر التبشير الذي نظمه الرهبان ، وخرافات الابطال الالمانية من سيجفريد وجودرون وديتريش وفيلاند ، والثراء العريض في اساطير الفروسية المشتقة من خرافات كلتية غارقة في القدم ، والتي حان موسم حصادها على الارض الفرنسية في وقت واحد والملك آرثر والطاولة المستديرة والكأس المقدسة وتريستان وبرسيفال ورولاند . ومع هذه يحسب (الى جانب التقويم الثوري الروحي غير الملحوظ لكنه الاعمق بالنسبة الى ذاك) التاريخ الكاثوليكي الذي للمخطوطات المقدسة والقديسين ، هذا التاريخ الذي بلغ أخصب ازدهاره في القرنين العاشر والحادي عشر والذي انتج حياتات العذراء وتواريخ س.س. روخ وسيباليد وسيفرين وفرنسيس وبرنارد وأوديليا . فاسطورة « اوريا » قد نظمت قرابة عام ١٢٥٠ ، وهذا كان عصر الازدهار للملحمة البلاطية المتأدبة ولشعر « السكان » على حد سواء . فالهة «الفالهالا » العظام في الشمال والمجموعة الاسطورية المشكلة من المساعدين «الاربعة عشر» في جنوب المانيا هما أمران متعاضدان ، كما والى جانب راغناروك وغبشة غسق الالهة في فولوسبا ، لدينا الشكل المسيحي المتجلي في موسبللي Muspilli في جنوب المانيا . إن الاسطورة العظمى تتطور ، كالشعر البطولي

في ذروة الحضارة المبكرة زمناً . فكلاهما ينتميان الى المنزليتين الابتدائيتـــين ، الكهنوت والنبالة ، وهما يجدان موطنيهما في الكاتدرائية والقلق وليس في القرية التي هي دون هاتين حيث يعيش عالم الخرافة بين سكانها لمدة قرون من الزمن ويسمى أسطورة خرافية» و«ايماناً شعبياً» أو «خزعبلات» ومع هذا فان هذا العالم لا يقبل بأن يفرق بينه وبين العالم ذي التأمل الرفيـع .

وليس هناك من شيء يوضح المعنى النهائي لهذه الابداعات الدينية اكثر من تاريخ « الفالهالا ». وهذا التاريخ لم يكن فكرة المانية أصيلة،وحتى عشائر عصور الهجرات كانت بدونه تماماً . وقد اتخذ له شكلاً في اللحظة ذاتها تمامـاً التي نشأت فيها ضرورة باطنية داخل وعي الشعوب التي بعثت جديداً على تربة الغرب . ولهذا فانه « معاصر» للاولمب الذي نعرفه من خلال الملاحم الشعرية الهوميروسية،والذي هو من القلة في « ماسينيته » كما هي الفالهالا في المانية أصلها . زد على ذلك انه من أجل المنزلتين الارقى تنشأ فقط الفالهالا من تصور العالم السفلي (Hel) ، وهي تبقى وفق معتقدات سكان العالم السفلي مملكة للأموات .

إن الوحدة الباطنية للعالم الفاوستي للاسطورة والخرافة (Saga) والانطبـاق الكامل لرمزية تعبيرها لم يتحقق أي منها حتى الآن ، ومع هذا فان سيجفريد ، بالدور ،رولاند ، والمسيح الملك ، في « الهيللاند » (Heliand) هي أسماء مختلفة للشخص ذاته . فالفالهالا وآفالون (Avalon) والطـاولة المستديرة والعشاء الرباني لهيكلي الكأس المقدسة ، وماري وفريجا (Frigga) والسيدة هولي تعني الشخص ذاته . ومن جهة أخرى فان النبع الظاهري للدوافع والعناصر المـادية ، والتي بدد عليها البحث الميثولوجي حمياً مفرطة ، هو مسألة لا تغوص أهميتها أعمق من السطح ، أما فيما يتعلق بمعنى الاسطورة ، فان أصلها لا يبرهن على أي شيء. فالروح المهيمنة (Numen) بحد ذاتها ، أي الشكل الابتدائي للشعور بالعـالم ، هي ابداع مجرد ضروري وغير واع ، وهو غير قابل للترحيل أو التحويل . فالذي يقتبسه شعب ما من شعب آخر (وذلك ما يحوله الى نفسه أو يقلده باعجاب وحب) فانما هو اسم

أو لباس أو قناع يقتبسه لشعوره الخاص ولا يقتبسه أبداً لشعور ذاك الآخر. وعلينا أن نعالج الدوافع الاسطورية القديمة من كلتية أو جرمانية، كالبيانات ذات الاشكال الكلاسيكية التي امتلكها راهب متضلع في العلم، وكالجسم الكامل لايمان مسيحي شرقي الذي تضطلع به كنيسة غربية بوصفه فقط المادة التي أبدعت منـــه النفس الفاوستية خلال هذه القرون هندسة معمارية خاصة بها . وانه لا يهم الا قليلاً ما إذا كان الاشخاص الذين أبصرت الأسطورة في عقولهم أو أفواهم نور الحيـــاة كانوا « منذرين » افراديين، مبشرين أو كهنة، أو «الشعب»، كما وانه لا يهم مـا إذا كانت الفكر المسيحية التي أملت أشكالها تؤثر في الاستقلال البـــاطني لذاك الذي يبصر بنور الحياة .

ان الاسطورة في كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية والغربية هي مايجب أن نترقبه في كل حال من الأحوال من نبع تلك الحضارات، فهي في الاولى سكونية وفي الثانية مجوسية وفي الثالثة ديناميكية . فلنتفحص كل تفصيـــل من تفاصيل الشكل، كي ترى كيف أنها في العالم الكلاسيكي هي موقف وفي الغربي هي فعل، فهناك كينونة وهنا إرادة تكمن وراء التفاصيل، وكيف أن الجسماني والمحسوس والمشبع حساً يسيطر في العالم الكلاسيكي وكيف انه لهذا السبب يقع مركز الثقل في صيغة العبادة في مذهب انطباع الحس، بينما أن الفراغ والقوة يسيطران في الشمال ولذلك فهنا تدين تسوده الدغماتيـة في تلوين تلك القاعدة . إن هـــذه الابداعات المبكرة جداً التي ابدعتها النفس الفتية تخبرنا بأن هناك علاقة تربط بين المشخصات الأولمبية والتمثال والمعبـــد الجسماني الدوري، وعلاقة أخرى تشد البازيليكا المقببة و «روح» الله والزخرف العربي بعضاً الى بعض، وثالثة تربط بين الفالهالا وأسطورة مريم ونيف الكنيسة السامق والموسيقى الأداتية.

لقد قامت النفس العربية ببناء اسطورتهـــا خلال القرون الفاصلة بين قيصر وقسطنطين، هـذه الأسطورة التي تتألف من كتلة خيالية من المذاهب والرؤى والخرافات حيث تجعل من الصعب علينا حتى هذا اليوم الاشراف عليها وتخطيطها،

فهنا المذاهب التوفيقية (Syncretic) (التوفيق بين النقيضين -المترجم) كمذاهب بعل السوري « وايزيس» و « متراس » وهذه المذاهب لم تنقل الى سوريا فحسب بل انما حورت شكلاً وبدلت جوهراً على التربة السورية ، وهنا أيضاً الأناجيل وأعمال الرسل وسفر الرؤيا والرؤى في فيض مذهل ، وهنا الخرافات المسيحية والفارسية واليهودية والافلاطونية الجديدة والمانية (نسبة الى مان) وهنا المراتب السماوية للملائكة وأرواح الآباء والعارفين . (Gnostic) . وتقع ملحمة الشعب المسيحي كلها في قصة الآلام التي روتها الأناجيل بين قصة طفولة يسوع وأعمال الرسل وفي الخرافة الزورواسترية ،[1] (Zoroasxer) هذه الخرافة المعاصرة لملحمة الشعب المسيحي ، تجدنا نتطلع الى أشخاص الابطال في الملحمة العربية المبكرة ، ونرى آشيل في الملحمة الكلاسيكية ، وسيجفريد وبرسيفال في الفاوستية . ان مشاهد جبل الزيتون والجلجلة مشاهد تقف جنباً الى جنب وأنبل الأساطير من أغريقية وجرمانية .

أما الرؤى المجوسية فانها نمت جميعاً دون استثناء تحت ضغط الرؤى الكلاسيكية المتحشرجة والتي كانت نتيجة لطبيعة الأشياء عاجزة عن التبليغ بروحها ، وهكذا ألفيتها تعبر اشكالها بإلحاح ومجاجة . وانه لمن المستحيل علينا تقريباً الآن أن نخمن مقدار العناصر الأبولونية المعطاة والتي كان من المتوجب قبولها وإعادة تقويمها تقويماً ثورياً قبل أن تضرب الأسطورة المسيحية جذورها عميقـــاً في التربة وتكتسب الرسوخ والقوة اللذين امتلكتها في زمن اوغسطين .

---

١ — Zoroustrianism : الايمان بأن العالم تحكمه قوتان هما النور والظلام ، الخير والشر.

—المترجم—

ونتيجة لما تقدم فإن لتعدد الآلهة الكلاسيكي اسلوباً خاصاً بـــه يصنفه في مرتبة تختلف عن أية مفاهيم اخرى لأي نوع من الشعور بالعالم مهما كانت أوجـه الشبه السطحية بينه وبين غيره . فصيغة امتلاك الآلهـة بغير رؤوس ، هي صيغة وقعت مرة واحدة فقط ، وهذه الحضارة الواحدة هي التي جعلت من تمثال الانسان العاري المجموع الكامل لفنها . فالطبيعة كما أحس بها الفرد الكلاسيكي وعرفها فيما حوله ، أي أنها مجموع من الاشياء الحسنة التشكيل جسمانياً ، لا يمكن أن تؤلّه وتعبد بواسطة أي شكل غير هـذا (التمثال العاري) . ولقد كان الرومان يشعرون بأن في المطالبة بالاعتراف بيهوى إلهاً واحداً أحداً شيئاً مـا إلحادياً . فالروماني يرى في الاله الواحد لا اله ، والى هذا الاعتقاد يمكننا ان نرى الكراهية الشعبية الشديدة من رومانية واغريقية للفلاسفة طالما كان هؤلاء الفلاسفة حلوليين ولا اله لهم . فالآلهة في نظر الفرد الكلاسيكي هي أجسام ... ، والوفرة كانت سجية وملكة للاجسام بالنسبة للرياضيين والمحامين والشعراء على حد سواء . زد على ذلك أن مفهوم .... ، كان ينطبق على الآلهة والناس معـاً ، ولم يكن هناك من شيء غريب عن الجنس البشري الكلاسيكي كغرابة الوحدانية والعزلة واللياقـة الذاتية عنهم ، لذلك لم يكن أي نوع من الوجود ممكناً بالنسبة إليهم ، مـا عدا منظر وجود المجاورة الخالدة .

والحق انه لذو مغزى عميق أن نجد هيلاس دون بقية البلدان الأخرى هي التي تفتقر وحدها الى آلهة كوكبية ، الى ارواح البعد أما هيليوس (Helios) فكان يُعبد فقط في رودس نصف الشرقية ، وسيلين (Selene) (آلهة القمر) لم يكن

لها أي مذهب أو طقس إطلاقاً ، وكلاهما لم يعدوا كونهما صيغتين فنيتين من صيغ التعبير (وهما يبدوان على هذا الشكل فقط في ملاحم هوميروس) زد على ذلك انهما عنصران ، كان « فارو » نوعاً اسطورياً لا نوعاً مدنياً . فالدين الروماني القديم الذي ُعبر بواسطته عن الشعور الكلاسيكي بالعالم بنقاء خاص وصفاء مميز ، لم يكن يعرف شمساً او قمراً ، عاصفة أو سحابة كالحة . فاضطرابات الغابات وتوحدها ، والعاصفة وامواج الشاطىء الصخري التي تملأ كلها طبيعة الانسان الفاوستي وتسيطر عليها (وحتى طبيعة الكاتيين والتيتون ما قبل فاوست) والتي أعطت ميثالوجيتهم طابعها المميز الخاص ، فانها لم تحرك في الانسان الكلاسيكي عاطفة أو تثير خاطراً . فهو لا يعرف سوى الجمادات ــ المدفأة والباب والدغل والحقل ، وهذا النهر المعين وتلك التلة المحددة كل هذه تكشف كينونة في نظره . ونحن نلاحظ أن كل شيء ذي بعد ، كل شيء يحتوي على الجاء غير محدود ولا جسماني واللذي قد يدخل بذلك الفراغ كباطن Ent ولاهوت في الطبيعة المحسوسة قد نبذ وبقي منبوذاً من الاسطورة الكلاسيكية . إذن كيف ندهش إذا ما رأينا أن الغيوم والآفاق ، التي هي مغزى المناظر الطبيعية الباروكية وجوهرها ، لا وجود لها إطلاقاً في التصوير الكلاسيكي على الحائط هذا التصوير الذي لا مؤخرة صورة له ؟ إن الحشد غير المحدود من الالهة الكلاسيكية (فكل شجرة وكل نبع وكل بيت ، لا بل كل جزء من أجزاء البيت هو إله) يدل على أن كل ما هو محسوس هو وجود مستقل ، ولذلك فلا يوجد أي شيء يخضع وظائفياً للاخر .

إن قواعد صورة الطبيعة الابولونية تختلف سياقاً ومتناً عن قواعد الصورة الفاوستية للطبيعة ، فهما يمثلان رمزين متضادين ، اولهما هو الشيء الفرد ، وثانيهما الفراغ الموحد . (ذو الاله الواحد .) . أما الاولمب وهاديس (جحيم الاغريق) فهما مكانان محددان تحديداً حسياً كاملاً ، بينما أن مملكة الاقزام والسعالي والعفاريت وفالهالا ونفلهايم هي جميعاً في مكان واحد أو آخر في الفراغ . ولم تكن تيلوس

ماتر Tellus Mater في الدين الروماني القديم الأم الكل بل انما كانت الحقل المنظور القابل للحراثة ذاته . وكانت فاونوس Founus هي الغابة وفولتورنوس هو النهر ، أما النهر ،أما اسم البذرة فهو Ceres ،واسم الحصاد فانه كونسوس Consus وهوراس يدلل على الأصالةالرومانية عندما يتحدث عن « Sub Jove frigido» تحت سديم بارد. ولا توجد في هذه الحالات حتى المحاولة لنسخ صور للاله من أي نوع كان في أماكن العبادة ، وذلك لان مثل هذا النسخ يعادل تماماً نسخ الاله ذاته . وحتى في الأزمنة المتأخرة جداً فلم تكن غريزة الرومان فقط بل غريزه اليونان ايضاً تعارضات الأصنام بدليل أنه كلما كان الفن التشكيلي يخطو خطوات اوسع في اتجاهه الدنيوي كان اصطدامه بالعقائد الشعبية والفلسفة التقية الورعة يزداد شدة مع كل خطوه يخطوها في هذا الاتجاه . ففي البيت كان « فاونوس » هو الباب بوصفه الهاً وكانت « نيستا » هي المدفأة بوصفها الهة وكلتا وظيفتي البيت قد جعلتا موضوعين لغرض والهتا فوراً. وكان لا يفهم اله النهر الهيليني (كأشيل الذي يبدو كثور) مثلاً أنه يعيش في النهر نفسه . أما كان يفهم على أنه هو النهر نفسه ؟ أمـا البانز (Pans) وساتيرس Satyrs فهي الحقول والمروج كما تعرفهـا الظهيرة ، فهي محدده تحديداً حسناً ، ولما كان لها شكل ، لذلك فـان لها وجوداً ايضـاً . زد على ذلك أن دريادس Dryads وهامـا درايادس هي اشجـــار ، وكانت كل شجره من الاشجار الباسقة ذات الجذع الضخم والتي لم تكن تحمل حتى اسماً ، تكرم بضفـــائر من الازهار تعلق على اغصانهـا وتقدم اليها القرابين .

ونحن على العكس من هذه الحال لا نشاهد أي أثر لهذه المـادية المحلية يلتصق بالسعالي والاقزام والعفاريت والساحرات والفالكيريز واقربائهـا جيوش ارواح الاموات التي تحوم وتطوف طيلة الليل . بينما اننا نرى أن « النيادز» (Naiads) هي ينابيـع عرافات وساحرات وارواح اشجار، ونشاهد أنالجنيات(Brownies) هي ارواح ترتبط فقط بالينابيـع والاشجار والبيوت وهي تحن الى اطلاق سراحها من هـــذه كي تتمتع بحرية التطواف . وهذا هو التعارض كل التعارض والشعور التشكيلي بالطبيعة ، وذلك لأننا نجد هنا أن الاشياء قـــد اختبرت بوصفها مجرد

فراغات من نوع آخر . فالجنية الكلاسيكية (وهـذه هي نبـع) تنتحل شكلاً بشرياً عندما تزور راعياً جميل الطلعة، لكن الجنية الفاوستية (Nixy) هي اميرة ساحرة فتانة تضع في شعرها حوذانا وتخرج في منتصف الليل من اعمـاق البحيرة أو البركة حيث تسكن . والامبراطور بارباروسا يجلس في كهف كفهيوسر (Kyffhäuser) وتقيم السيدة فينوس في هورسلبرج (Hörselberg) . وهكذا يبدو لنا كأن الكون الفاوستي يمقت أي شيء مادي وأصم كتيم . ونحن نشتبه من الأشياء بوجود عوالم اخرى . فكثافة الاشياء وصلودتها همـا مجرد مظهرين وهناك بعض الناس والناس جميعاً ابناء للموت قد اعطوا سلطانـاً ليروا من خلال الأجراف والصخور الضخمة الشامخة الى الاعماق ، وهـذه ميزة مستحيلة بالنسبة الى الاسطورة الكلاسيكية وذلك لأنها شديدة الخطر عليها .

ولكن أليست هذه الميزة هي القصد الخفي والعزم السري لنظرياتنا الفيزيائية وكل فرضية علمية جديدة ؟ فليس هناك من حضارة تعرف عدداً وفيراً كهذا من خرافات الكنوز الموجودة في الجبال والبرك وممالك مـا تحت الارض السرية والقصور والحدائق حيث تعيش كائنات اخرى .

إن الشعور الفاوستي بالطبيعة يرفض ذاتية العـالم المادية جملة وتفصيلاً ، حيث يصبح كل شيء ، في نهاية المطاف ، بالنسبة الى هذا الشعور ، لا يمت الى الارض بأية صلة ، بل انما يمسي الواقعي هو الفراغ وحده ، فاسطورة « الجن » تذيب مادة الطبيعة كما يذيب الاسلوب القوطي كتلة الحجر في كاتدرائياتنا الى ثروة شبحية من الاشكال والخطوط التي اطرحت كل ثقل عن عواتقها فهي لا تعترف بأي حد أو محدودية .

إن التأكيد المتزايد طرداً لمذهب تعـدد الآلهة الكلاسيكي على الافراد الشخصي الجسماني للألوهية واضح بصورة خاصة موقف هذا المذهب من « الآلهة الغريبة » عنـه . فآلهة المصريين والفينيقيين والالمان كانوا في نظر الانسان الكلاسيكي آلهة حقيقية طالما هو قادر على تصورها أشكالاً واجساماً ، فالقول

مثلاً « لا توجد هناك » آلهة اخرى كهذه قول لا معنى له داخل شعوره بالعالم . وكان الكلاسيكي عندما تقوده خطاه ، أو يتعامل وبلدان هذه الالهة فانه كان يقدم اليها فروض التبجيل والاحترام . فهذه الالهة كانت كائنات ما هو قريب ولم تكن كائنات الفراغ العام . وإذا ما حدث أن فرداً كلاسيكياً قــد اغترب في بابل مثلاً وكان زفس وأبولو بعيدين عنه بعداً نائياً ، فان بعد هذين هو السبب كل السبب لكي يقوم هذا الفرد بتقديم تبجيل خاص للالهة المحلية . وهـذا هو المعنى الكامل وراء تكريس المذابح في الهياكل « للالهة المجهولة » ، كتلك المذابح التي أساء فهمها بولس الرسول في اثينـا اساءة ذات مغزى نبعت من مفهومه المجوسي الموحد ، ولقد كانت هذه الالهة غير معروفة بالاسم من قبـــل الفرد اليوناني ، لكن الاغراب من سكان الموانىء الكبرى (بيريوس كورنثيا وغيرهما) كانوا يعبدونها ، ولذلك كانت تستحق الاحترام المتوجب لها من الفرد اليوناني ولقـــد عبرت روما بوضوح وجلاء عن هذا الأمر بالقانون الديني الذي اشترعتــــه ، وبواسطة صياغة حذرة متحفظة مثـلاً قوله : (generalis Invecatio) « الابتهال العام ». فلما كان الكون هو مجموع الاشيـاء ، وكانت الالهة هي اشياء ، لذلك يتوجب الاعتراف حتى بهذه الالهة التي لم يرتبط بها الروماني بعد بأي رابط عملي او تاريخي . فهو لا يعرفها ، أو أنه يعرفها بوصفها آلهة اعدائه ، لكنها آلهة ، ومن المستحيل عليه أن يرى فيها خلاف هذا الرأي . وهذا هو معنى شبه الجملة المقدسة الواردة في Livy و VIII ,9,6 والقائلة potestas nostrorum hostiumque di quibus est .

إن الشعب الروماني يعترف بأن دائرة آلهته هي دائرة محددة تحديداً بدهيـاً فقط ، فهو بعد ان يتلو اسماء هذه الالهة اسماً اسماً ينهي الصلاة على وجـــه يجنبه الاعتداء على حقوق الآلهة الأخرى . ولقد كان القانون الروماني الديني ينص على أن ضم بلد اجنبي يعني ايضاً ضم جميع الواجبات الدينية المتعلقة بهذا البلد الى مدينة روما ، وهذا طبعاً ناشىء عن الشعور الكلاسيكي بجواز اضافة الآلهة . ولم يكن

الاعتراف بلاهوت مـا يعني قبول طقوس مذهبه وأشكاله ، وهكذا فان أم بسينوس العظيمة قد استقبلت في الحرب اليونانية الثانية ، في رومـا على الشكل الذي أمرت به العرّافة ، لكن الكهنة الذين دخلوا روما بمذهبها ، هذا المذهب الذي كان في مظهره بعيداً كل البعد عن الكلاسيكية ، كانوا يمارسون طقوسه تحت رقابة بوليسية شديدة ، ولم يكن القانون يحرم تحت طائلة العقـاب الشديد على المواطنين الرومان فقط ، بل على عبدهم ايضـاً الانتساب الى سلك الكهنوت هذا ، فاستقبال الإلهة (أم بسنيوس) قد ارضى الشعور الكلاسيكي بالعـالم ، لكن اقامة شعائرهـا كان لا شك سيؤذيه . ولقد كان موقف مجلس الشيوخ من مثل هذه القضايا أمراً لا لبس فيه أو غموض ، بالرغم من ان الشعب بما كان يتدفق عليه بصورة متزايدة من خليط من العناصر الشرقية ، كان يشعر بميل ورغبة في مذاهب كهذه ، ولقد اصبح الجيش في روما الامبراطورية، نظراً لشرقية العناصر التي كان يتألف منها ، المركبة (لا بـل حتى المركبة الرئيسية) للشعور المجوسي بالعالم .

وهذا مما يسهل علينا فهم كيف أن مذهب الناس المؤلهين يمكن أن يصبح عنصراً ضرورياً في العالم الديني لهذا الشكل.ولكن علينا هنا أن نميز بين الظاهرات الكلاسيكية والظاهرات الشرقية التي تجمع بينها مشابهة سطحية.فعبادة الامبراطور الرومانية (وأعني بذلك تبجيل « عبقرية» الأمراء الأحياء وعبقرية أسلافهم الموتى بوصف هذا التبجيل Divi « تقديس ») قد خلط حتى الآن بينها وبين التبجيل الطقوسي للحاكم ، هذا التبجيل الذي كان عادة مألوفة في آسيـا الصغرى (وخاصة في بلاد فارس) كما وخلط بينها وبين تأليه الخليفة ذي المعنى المختلف والذي يرى مجرى التشكل الكامل لهذا التأليه في شخصي ديولكتسيان وقسطنطين .والحق أن هذه الامور لا تتشابه أبداً . ومهما بدا تمازج هذه الاشكال الرمزية وثيقـاً في شرقي الامبراطورية ، أو في روما نفسها ، فان النموذج الكلاسيكي (لعبـادة الامبراطور) قد تحقق بصراحة ووضوح ودون ما افساد او غش . وقبل هذا

بزمان طويل كان هناك بعض ، من اليونان (كسفوكليس)وليساندر وخاصة الاسكندر) لا يهتف لهم متملقوهم كآلهةوحسب ، بل انما كان يحس بهم الشعب على أنهم حقاً آلهة بما لهذه الكلمة من معنى كامل . والحق أنها لخطوة واحدة هي المسافة التي تفصل بين تأليه الشيء (كالايكة أو النبع أو ،في أقصى حد ،التمثال الذي يمثل الهاً) وبين تأليه انسان بارز الذي أصبح أولا بطلا ومن ثم الهاً . وفي هذه الحال، كما في بقية الأحوال الأخرى ، انما كان يبجل الشكل الكامل الذي حقق فيه اللا الهي ، مادة العالم،وكان القنصل في روما يلبس يوم الاحتفال بانتصاره درع جوبيتر كابيتولينوس ، وكان في الازمنة المبكرة يصبغ حتى وجهه وسلاحه باللون الاحمر كي يزيد في مشابهته للون الطين المحروق الذيصنع منه تمثال الاله الذي يتجسد القنصل روحه مدة الاحتفالفقط .

— ١٠ —

وخلال الاجيال الأولى من العهد الأمبراطوريأخذ مذهب تعدد الالهةيذوب تدريجياً في مذهب التوحيد المجوسي ، لكن ذوبانه هذا كثيراً ما حفظ له ظاهرية شعائره واسطورته . ففي خلال هذه الفترة خرجت نفس جديدةالى ميدانالوجود وعاشت الأشكال القديمة بصيغة جديدة . فالأسماء بقيت لكنهـا أسماء تدل على أرواح مهيمنة أخرى . (Numina) فلم يعـد الناس يشعرون في كل المذاهب

الكلاسيكية المتأخرة زمناً ، كمذاهب ازيس وسيبل[1] وسول[2] ومثراس وسيرابيس[3] ، بالاله ككائن خص بمكان لا يتعداه وقابل للتشكيل .

ففي الأيام القديمة كان هرمز بروبيلوس Prupelaeus يُعبد عند مدخل الاكروبول في أثينا ، بينما على بعد عدة ياردات من المدخل ، وفي النقطة التي بني عليها فيما بعد اريشثيم Erecht eum ، كان يقع مكان عبادة هرمز بوصفه بعلاً لأغلور(Aglaure) . وفي الطرف الجنوبي من الكابيتول الروماني ، وقريباً من محراب جوبيترفيريتريوس Feretr us (هذا المحراب الذي لم يكن يحتوي على تمثال لجوبتر بل انما على حجر مقدس . سيلكس Silex) كان يقع محراب جوبتر او بتيموس مكسيموس ، وعندما قام اوغسطس بتخطيط هيكل عظيم ضخم لهذا الأخير ، حرص كل الحرص على تجنب الارض التي تلتصق بها الروح المهيمنة numen ، بالرغم من أن اشياع مذهب معين قد يؤمنون بانهم يعرفون بصورة خاصة الروح المهيمن في شكله الصحيح . ولهذا فان ازيس كان يمكن أن يقال عنها أنها هي الالهة ذات « المليون اسم » ، فالأسماء التي كانت حتى الآن تسميات لالهة بالغة العدد يختلف الواحد منها عن الآخر جسماً ومكاناً أصبحت الان ألقاب الاله الواحد الذي يصوره كل انسان لنفسه .

ان مذهب التوحيد المجوسي يكشف عن ذاته من الشرق وأغرق بسيوله الامبراطورية ، فهنا نرى ازيس الاسكندرية واله الشمس الأثير لدى اورليان (وهو بعل تدمر) ومتراس الذي شمله ديوكلتسيان بحمايته ، (ومتراس هذا قد بدل شكله الفارسي تبديلاً كاملاً في سوريا) وبعلة قرطاجة تانيت ،

---

١ ـ سيبل : الالهة العظمى للطبيعة في الأناضول .

٢ ـ سول : إله الشمس .

٣ ـ سيرابيس : إله ذو أصل مصري يوناني روماني ويتمتع بصفات آبيس واوزيريس Osiris

ـ المترجم ـ

وداكلستيس Dea Caelestus التي اكرمها سبتيموس سيفيروس . لكن استيراد هذه الاشكال لم يعد يزيد في عدد الالهة الجامدة كما كان يحدث في الازمنة الكلاسيكية بل على العكس من ذلك ، فهذه الاشكال المستوردة من الالهة قد أخذت تمتص الالهة القديمة ، وكان امتصاصها لها يجري وفق اسلوب يحرمها اكثر فاكثر من الشكل القابل للتصوير . فالأخمي أخذت تحل محل السكونية ، والصور بدأت تفسح يوماً بعد آخر الطريق أمام الرموز (كالنور ، الحمل ، السمكة ، المثلث ، الصليب) واندفعت هذه الرموز الى الطليعة . وفي جملة قسطنطين التالية :

in hoc Signo vinces نادراً ما يتردد أي صدى كلاسيكي ، فهنا أخذت ريح الكراهية تعصف بتمثيل الانسان تمثيلاً حسياً ، وقد انتهت هذه الكراهية الى تحريم الاسلام والبزنطية للصور .

وحتى عهد تراجان Trajan ، وهذا العهد ، أعقب استئصال آخر جذر من جذور الشعور الابولوني بالعالم من تربة اليونان بزمن طويل ، بل كانت عبادة الدولة الرومانية تمتلك من القوة ما يكفيها للتشبث بالنازع اليوقليدي ، ولزيادة عدد كراهيتها . فلقد خصصت لالهة البلدان الخاضعة للرومان أماكن معترف بها لعبادتها ، وكان لهذه الآلهة كهنوتها وشعائرها ، وكانت تنخرط في سلك الالهة القديمة بوصفها افراداً معينين تعييناً واضحاً كاملاً . ولكن من هنا انطلقت الروح المجوسية لتكتسب مزيداً من الارض حتى في روما وذلك بالرغم من مقاومة شريفة تركزت حول عدد قليل من أقدم عائلات النبلاء. فلقد تلاشت اشكال الاله بوصفها أجساماً من أذهان الناس كي تفسح الطريق أمام شعور بالله متسام ، شعور لم يعد يعتمد البرهية الحسية ، وهكذا ذابت الاعراف والمهرجانات بعضها في بعض . وفي ٢١٧ عندما وضع كاراكالا نهاية للتمييز القانوني المقدس بين اللواهيت الرومانية وبين اللواهيت الغربية ، وعندما امتصت إزيس كل ما تقدمها من أرواح أنثوية مهيمنة (munina) ، واصبحت فعلاً وواقعاً الالهة الاولى لروما(وبهذا أمست آخر منافسي المسيحية وأكثر الاهداف عرضة لكراهية

الاباء) عندئذ أصبحت قطعة من الشرق وأبرشية من أبرشيات سوريا . ثم أخذت بعول دوليتش Dolıche والبتراء وتدمر واديسا (الرها) تذوب في مذهب التوحيد لسول الذي غدا وبقي (حتى سقط ممثله أمام قسطنطين) إله الامبراطورية . وبهذا لم تعد الان القضية محصورة بين الكلاسيكية والمجوسة (فخطر الالهة القديمة على المسيحية غدا طفيفا الى حد كان باستطاعة المسيحية معه أن تضفي على هذه الالهة نوعاً من عطف) بل انما أصبحت تتعلق باي من الاديان المجوسية هو الذي يجب أن يـــلي الشكل الديني على عالم الأمبراطورية الكلاسيكية ؟ فمن الممكن مشاهدة مظاهر انحطاط الشعور التشكيلي القديم بجلاء ووضوح وذلك من خلال المراحل التي مرت بها عبادة الأمبراطور (فكان اولاً يدخل الأمبراطور المتوفي مملكة الالهة بواسطـــة قرار يتخذه مجلس الشيوخ (ديفوس يوليوس ٤٢ق.م)، ويزود بكهنوت ثم تنزع صورته من بين صور اسلافه لذين كانت تقام لهم مجرد احتفالات عائلية، ومن ثم ابتداء من عهد مار كوس اوريل فيما بعد لم يعد تخصص للاباطرة المؤلهين كهنة ليقومـوا على خدمته (وهذا ما معناه أنه لن تقام لهم هيا كل) وذلك لان العاطفة الدينية قـد اكتفت الان بهيكل الالهة العام ، وأخيراً الاكتفاء فقط باللقب « ديفوس » الذي كان يستعمل كمجرد لقب لاعضاء العـــائلة الأمبراطورية .) ان نهاية تطور عبـــادة الأمبراطور تشير الى ظفر الشعور المجوسي . وهكذا نجـد أن الاسماء العديـدة في السجلات (كازيس - ماجنا ، ماتر - جونو - عشتروت بيللونا ، أو سول اومتراس ، انفكتوس هليوس) غدت تعني القاباً لرأس إله واحد أحد .

- ١١ -

إن الالحاد هو موضوع نادراً ما اعتبره حتى الان العالم النفساني او طالب اللاهوت موضوعاً جيداً بالبحث والتحري العميقين . فلقد كتب عنه الكثير ودارت حوله مجادلات ومناقشات عديدة ، وكان ابطال تلك الكتابات وهذه المجادلات والمناقشات ، بكل صراحة، شهداء الفكر الحر من جهة ومتزمتو الدين من جهة أخرى . ولكن لم يكن عند أي واحد من هذين الطرفين ما يقوله عن انواع الالحاد وأجناسه ، أو أنه لم يقم حتى الان أي انسان بمعالجته معالجة تحليلية بوصفه ظاهرة فردية ومعينة وايجابية ضرورية وكثيفة في رمزيتها ، أو أنه تحقق كيف أنه محدد بالزمن فهل الالحاد هو بداهة دستور وعي عالم معين ، أو أنه تعبير اختياري لذات ؟ هل يولد الفرد معه أم هل يرتد اليه ؟ وهل أن الشعور اللاواعي بان الكون قد أصبح بدون اله يجلب معه الوعي بأنه قد أصبح على هذه الحال ، والتحقق من أن « بانPan العظيم هو ميت » ؟ وهل هناك ملحدون مبكرون في العصرين الدوري والغوطي مثلاً ؟وهل هناك حالات من أناس يصرون على وصف انفسهم بالملحدين ، في الوقت الذي هم ليسوا بملحدين إطلاقاً ؟ ومن جهة أخرى هل هناك من أناس متمدنين هم ليسوا ملحدين جزئياً ؟ وليس هناك من جدل فكلمة الالحاد في كل اللغات تعني أن الالحاد هو في جوهره نفي وانكار ، وتعني تنازل فكرة روحية عن سلطانها ، ولذلك فانها تعني التنازل عن افضلية فكرة كهذه ، وتعني أنها ليست العمل الابداعي لقوة تكوينية لم تعطل أو يلحق بها أي ضرر ، ولكن ما هو ذاك الذي تجحده ؟ وبأية طريقة ؟ ومن هو الجاحد ؟ ان الالحاد كما يفهم على حقيقته هو التعبير الضروري لروحانية

انجزت نفسها واستنزفت امكاناتها الدينية، إنها روحانية تنحدر وتنحط الى اللامتعضي. وهكذا فان الإلحاد يتفق تماماً والرغبة التواقة الى التدين الحقيقي ،) وهو بهذا يماثل الرومانطيقية ،التي هي كالحاد تستذكر ما لا يعود ، أي الحضارة) وقد يكون الالحاد تماماً داخل انسان بوصفه مخلوقاً لشعوره دون أن يعيه ، ودون حتى أن يتدخل في عادات فكره أو يتحدى معتقداته . وباستطاعتنا أن نفهم هذا اذا قدرنا أن نرى ذاك الذي جعل «هايدن» التقي الورع ينعت بيتهوفن بالملحد بعد سماعه بعضاً من موسيقاه . ان الالحاد لا يأتي مع مساء الحضارة ، بل انما يحل مع فجر المدنية . والالحاد ينتمي الى المدينة الكبرى ، الى «الانسان المثقف» من ابناء المدينة الكبرى ، هذا الذي يكتسب ميكانيكياً ما عاشه عضوياً اسلافه مبدعو الحضارة. أما فيما يتعلق بالشعور الكلاسيكي بالله فـان ارسطوطاليس هو ملحد دون أن يدري ، كما وان الرواقية الهيلينية الرومانية هي ملحدة كالاشتراكية الغربية والبوذية العصرية ، الهندية ، بالرغم من أنها قد يمكن وتستعمل «كلمة» الله بخشوع واحترام .

ولكن اذا كان هذا الشكل المتأخر زمناً للشعور بالعالم وصورته التي هي مستهل «تديننا الثاني» هو انكار كوني لما هو ديني في باطننا ، فان تركيبه يختلف في كل مدينة عن تركيبه في اية مدينة أخرى . فليس هناك من أي تدين دون ان يكون له نقيض الحادي ينتمي اليه بصورة خاصة ويوجه ضده على التخصيص . فالناس يتابعون اختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه خاصة ويوجه ضده على وجه التخصيص. فالناس يتابعون لاختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه إما كونا يتألف من أجسام حسنة الانتظام ، أو كهف عالم أو فراغاً فعالاً ، كما قد تكون الحال ، ولكنهم لا يعودون يختبرون السببية (العلية) المقدسة فيه اختباراً حياً . فهم يتعلمون فقط كيف يعرفونها فقط في شكل سببية دنيوية ، أو يرغبون في أن تكون حصراً سببية ميكانيكية ، وهناك انواع من الالحاد، كالالحاد الكلاسيكي والعربي والغربي ، وكل نوع من هذه يختلف اختلافاً تاماً عن الاخر

معنى ومادة . ولقد صاغ نيتشه الالحاد الديناميكي على أساس « ان الله قد مات أما الفيلسوف الكلاسيكي فانه كان يعبر عن الالحاد السكوني اليوقليدي بقوله :

« إن الالهة التي تقطن في الأماكن المقدسة قد ماتت » ، فالاول يشير الى أن الفراغ اللامحدود قد أصبح بلا اله ، والثاني يفيد بان الاجسام التي لا يحصيها العدد قد أمست دون اله . ولكن الفراغ الميت والاشياء الميتة هي «حقائق» الفيزياء ، والملحد لا يستطيع أن يختبر أي فرق بين صورة الفيزياء للطبيعة وبين صورة الدين لها . ان اللغة ذات الاحساس المرهف قادرة على التمييز بين الحكمة وبين الذكاء ، بين أحوال النفس المبكرة وبين أحوالها المتأخرة زمناً ، بين أوضاعها الريفية وبين أوضاعها المدنية النابعة من المدينة العالمية الكبرى . ان لكلمـــة الذكاء جرساً الحادياً . وليس هناك من انسان يستطيع ان ينعت هرقليطس أو المعـلم ايكارت بالذكاء ، لكن سقراط و «روسو» كانا ذكيين ولم يكونا حكيمين . ففي كلمة الذكاء شيء ما دون جذور ان الافتقار الى الذكاء هو محط احتقار فقط من وجهة نظر الرواقي والاشتراكي والرجل النموذجي في لا تدينه .

ان ما هو روحي هو في كل حضارة ديني ، وله دين أوعي هـذا الامر أم لم يعه . فكونه موجوداً وصائراً ومتطوراً ومتحمساً لنفسه فهذا هو دينه ، (أي ما هو روحي - المترجم) . فليس مباحاً للروحانية كي تصبح لا دين لها ، وهي على حد تستطيع فقط أن تتلاعب بالفكرة اللادينية كما تلاعب بها الفـــاورنسيون المديتشيون لكن ابن المدينة العالمية هو لا ديني ، وهذا يشكل جزءاً من كينونته وطابعاً لموقعه التاريخي . ومهما بلغ شعوره بالفقر والخواء الباطنيـين من المرارة ، ومهما تاق وحن جاداً الى صيرورته متديناً ، فانه لن يستطيع الى تحقيق هـــذا الغرض سبيلاً ، لانه يقع خارج متناول قواه . ان كل التدين في المدينة العالميـة الكبرى megalopolis يرتكز الى خداع الذات . ان درجة الورع التي تستطيعها احدى المراحل التاريخية تكشف عن نفسها في موقف مثل هذه المرحلة من مبدأ التسامح . فـالانسان يتسامح اما لأن لغة الشكل تبدو كأنها تعبر عن شيء

ما يحسه هذا الانسان في خبرته المعاشة على أنه مقدس ، أو لأن هذه الخبرة لم تعد تحتوي على أي شيء يحس به على ما ذكرت .

إننا ما دعوناه نحن أبناء العصرية «بالتسامح» هو في العالم الكلاسيكي تعبير عن نقيض الالحاد . فوفرة الأرواح المهيمنة (Numina) والمذاهب هي أمر فطري ملازم لمفهوم الدين الكلاسيكي ، ولم يكن التسامح ، بل الورع هو الذي أضفى الشرعية على تلك الأرواح وهذه المذاهب جميعاً . والعكس فان أي انسان كلاسيكي كان يطالب باستثناء هذا الإله أو ذاك من الشرعية كان يعتبر فعلاً انساناً لا إله له . فالمسيحيون واليهود كانوا يعتبرون ، ويعتبرون بالضرورة ، ملحدين في نظر أي انسان تتألف صورته للعالم من مجاميع من أجسام افرادية ، وعندما لم يعد هؤلاء يُرون على هذا الضوء في الأزمنة الامبراطورية بلغ الشعور الكلاسيكي الديني نهايته . ومن جهة أخرى فان الاحترام لشكل المذهب المحلي مهما كان هذا المذهب كان أمراً واجباً محتوماً وذلك لأن صور الالهة وتقديم القرابين لها والاحتفالات بأعيادها هي جميعاً أعمال مترقبة دائماً ، وكان سرعان ما يعرف أي انسان يسخر أو ينتهك حرمة الالهة حدود التسامح الكلاسيكي ، ولنتأمل في المهزلة التي وقعت في أثينا ودارت حول تشويه هرمي Hermae [1] وفي المحاكمات التي جرت بسبب تدنيس الأسرار الدينية الأليوسينية Eleusinian ، وأعني أن هذه جميعاً استهدفت معاقبة القلب الكافر للعنصر الحسي من جاد الى هازل . لكن بالنسبة الى النفس الفاوستية فان المذهب (Dogma) لا النظام الديني المنظور هو الذي يشكل الجوهر (وهنا ايضاً نشاهد التعارض القائم بين الفراغ والجسم ، بين الغزو الاجتياحي

---

١ – Hermae : عمود حجري محاط برؤوس هرمز .

(المترجم)

والقبول بالتواجد) . فما يعتبر كفراً فانما هو ما يتعارض والمذاهب ، ومن هنا يبدأ المفهوم الروحي الفراغي للهرطقة. فالدين الفاوستي في جوهر طبيعته لا يستطيع أن يسمح بأية حرية ضمير ، فسماحه بمثل هذه الحرية يجعله متناقضاً وديناميكيته الاجتياحية الفراغية، وحتى التفكير الحر نفسه لا يستثنى من هذه القاعدة، فعقب أن عانى الاعدام على الخازوق ، اعدم على المقصلة ، وعقب احراق نتاجه من الكتب حرم عليه الانتاج. وبعد أن كنا نشهد القوة منطلقة من المنبر، أخذنا نراها تنطلق من الصحافة .

ولا يوجد بيننا نحن معشر الغربيين أي ايمان دون أن يستند مثل هذا الايمان الى نوع من أنواع محاكم التفتيش واجراءاتها . ونحن اذا ما عبرنا عن الدين الفاوستي بصيغة الكترو ديناميكية مناسبة نقول : ان حقل قوة الايمان يصلح جميع العقول داخله وفق كثافته الخاصة أما الفشل في القيام بما ذكرت فانما لا يعني سوى غياب الايمان ، وهذا ما معناه باللغة الأكليريكية اللا إله .

أما بالنسبة الى النفس الابولونية فان الحال هي على عكس ما ذكرت ، إذ أن هذه النفس ترى في احتقار المذهب (بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة) هو عمل انكاري للإله ، وهنا كان دينها لا يسمح بحرية الموقف . وفي كلتا الحالتين من فاوستية وابولونية ، يوجد خط يفصل بين التسامح الذي يستوجبه الشعور بالاله وبين ذاك التسامح الذي يحرمه .

والآن فاننا نشاهد ان تأمل الفلسفة الرواقية الصوفية خلال العصور الكلاسيكية المتأخرة زمناً ، (وهذا التأمل يختلف عن النزعة الرواقية العامة) كان يتعارض والشعور الديني ، ولهذا فاننا نجد سكان اثينا (اثينا هذه التي كانت باستطاعتها ان تبني المعابد للالهة المجهولة) ينزلون اشد صنوف التعذيب والاضطهاد بمن يشذ عن مذهبهم شأنهم في ذلك شأن محاكم التفتيش الاسبانية . وتكفينا فقط مراجعة القائمة باسماء المفكرين الكلاسيكيين والشخصيات التاريخية الذين ضحوا على مذبح صحة المذهب وطهارته . فسقراط ودياغوراس (Diagoras) قد أعدما

بتهمة افساد الشباب ، ولم يجـــد انكساغوراس وبروتاغوراس وارسطوطاليس والسبيادس في غير الفرار أمناً وسلامة. وقد بلغ في اثينا وحدها، وخلال عشرات السنوات القليلة من الحرب البلوبونيزية ، عدد من أعدموا بتهمـة الكفر بالمذهب بالمئات . وعقب إدانة بروتاغوراس جرى تفتيش المنازل منزلاً منزلاً لجمع مؤلفاته واحراقهـا .

وفي روما بدأت الأعمال من هـذا النوع عام ١٨٢ قبل المسيح وذلك عندمـا أصدر مجلس الشيوخ قراراً يقضي باحراق « كتب النوما » الفيثاغورية في الساحة العامة . وقد اعقبت هذا الاجراء سلسلة متواصلة الحلقات من ابعاد ونفي للفلاسفة والمدارس الفلسفية الكاملة ، ومن ثم تبعت النفي الاعدامات واحراق الكتب في الساحات العامة بوصفها كتباً هدامة تتعارض والدين . وحدث مثلاً في عهد قيصر وحده أن دمرت بأمر القنـاصل أماكن عبادة أزيس مرات خمساً ، كما وأن تيبريوس أمر برمي صورتها في نهر التيبر . واعتبر رفض تقديم القرابين أمام صورة الامبراطور جرماً جزائياً . لقد كانت كل هذه الاعمال اجراءات ضد « الالحاد » بما لهذه الكلمة من معنى في المفهوم الكلاسيكي ، وقد تجلى هـذا الالحاد في احتقار نظري علمي أو عملي أو بصري للمذهب . ونحن اذا لم نستطع أن نبعد شعورنا الغربي ونعطل فعاليـاته حـــين دراستنا لمثل هذه القضايا فعندئذ لن نقدر أبداً على النفوذ الى جوهر صورة العـالم التي تكمن وراء الموقف الكلاسيكي من هـــذه القضـايا . لقـد كانت الحرية في العـالم الكلاسيكي مطلقة للشعراء والفلاسفة في أن يغزلوا الخرافات ويحولوا اشكال الإله كما يريدون ويرغبون ، وكان مباحاً لكل انسان ان يترجم المعلومات والتفاصيل ترجمة حسية. وكانوا يسمحون بالسخرية من تواريخ الالهة وجعلها درامات هجائية أو كوميديات وحتى هذه لم تحرك وجودهم التقليدي . أما تمثال الاله ، المذهب ، التجسيـــد العام للورع ، فانه لم يكن يسمح لاي انسان بان يمسه من بعيد أو قريب .والحق

أنه لم يكن الرياء أو النفاق هو الذي دفع أحسن العقول واضخمها في عهود الامبراطورية المبكرة زمناً ، هذه العقول التي لم تعد تنظر نظرة جدية الى الأسطورة من أي نوع كانت ، الى اقامة شعائر المذاهب العامة بكل دقة وأمانة وخاصة القيام بفروض مذهب عبادة الأمبراطور ، هذا المذهب العميق في حقيقته بالنسبة الى جميع الطبقات . ومن جهة اخرى كان الشعراء والمفكرون في عصور الحضارة الفاوستية الناضجة أحراراً في « ألا يذهبوا الى الكنيسة » وفي تجنب الاعتراف ، وفي البقاء في منازلهم خلال أيام المرافع وأن يعيشوا (في المحيط البروتستنتي) دون أن تكون لهم اية علاقة مهما كان نوعها بالكنيسة ، لكنهم لم يكونوا أحراراً في مس نقاط المذهب ، فمثل هذا العمل كان لا شك سيكون خطراً على أي اعتراف أو أية شيعة بما في ذلك ، وأقولها ثانية وصراحة ، خطراً على الفكر الحر نفسه .

ان للرواقي الروماني ، الذي راعى ، دون ايمان منه بما هو ديني اسطورياً ، الاشكال المذهبية ، نسخة طبق الأصل عنه في عصر التنوير ، تتمثل مثلاً في لسنج وغوتيه اللذين لم يراعيا طقوس الكنيسة وسننها ، لكنهما لم يشكا أبداً في « حقائق الايمان الجوهرية »

-١٢-

إذا ما التفتنا خلفنا من صير الشعور بالطبيعة شكلاً الى صير المعرفة بالطبيعة منهاجاً عندئذ نعرف بأن الله أو الآلهة على أنه أصل الصور التي يسعى الذهن بواسطتها الى جعل ما حوله من العالم مفهوماً ومدركاً بالنسبة اليه ، وقد نبه مرة غوتيه ريمر قائلاً :

« إن العقل قديم قدم العالم، فحتى الطفل له عقل ، لكن العقل لا يطبق في كل الازمنة بالطريقة ذاتها أو على الاهداف والمواضيع ذاتها . فالقرون الابكر كانت تمتلك (فِكَرها) كوهميات للتخيل ، لكن قروننا تدفع بها لتصبح تصورات وآراء ، فالنظرات العظمى الى الحياة قد ادخلت في اشكال ، في آلهة ، أما الآن فانها تدخل في تصورات وآراء . لقد كانت القوة الانتاجية يومذاك أشد وأضخم، لكنها اليوم هي قوة تدميرية أو انها فن الفصل والعزل » .

ان ميكانيكا نيوتن الشديدة في تدينها وصيغ الديناميكا الكاملة في الحاذها تقريباً يتشابهان لوناً ، فهما السالب والموجب للشعور الاولي نفسه . فللمنهاج الفيزيائي بالضرورة جميع خصائص النفس التي ينتمي اليها عالم شكلها . فالتوحيد الباروكي Deism [1] ينتمي الى ديناميكاه وهندسته التحليلية ، أما مبادئه الثلاثة الاساسية : الله ، الحرية ، والخلود ، فهي في لغة الميكانيكا مبدأ القصور الذاتي (لغاليليو) ومبدأ الفعل الاقل least action (دالمبرت) ومبدأ حفظ الطاقة (ج. ر. ماير) .

إن ما نسميه اليوم بصورة عامة بالفيزياء فانما هو عمل بدائي قام به العصر الباروكي . ولا شك ان القارىء لن يحس بعد ان بلغنا هذه المرحلة من الكتاب ، بأن هناك تعارضاً حينا نربط صيغة العرض التي ترتكز على افتراض قوى بعيدة والفكرة (الكاملة في لاكلاسيكيتها والتي قد توصف بأي نعت ما عدا السذاجة) القائلة بالفعل على بعد (Action at a distance) ، وتجاذب الكتل وتنافرها ربطاً خاصاً بالاسلوب اليسوعي في الهندسة المعمارية التي اسسها فيغنولا ، وان ندعو فيزياءنا اليوم وفق ما أوردناه بالاسلوب اليسوعي الفيزياء . كما وانني سأدعو بالمثل حساب التفاضل والتكامل اللامتناهي في الصغر ، والذي اندفع

---

١ ـ Deism : الأعتقاد بالله وحده وانكار الوحي والأنظمة الدينية .

(المترجم)

بالضرورة الى الوجود تماماً حينما واينما وجـد ، بالاسلوب اليسوعي في الرياضيات . ووفق هذا الاسلوب فان الفرضية العملية الفعالة التي تعمق تقنية العمل المختبري هي فرضية « صحيحة » ، وذلك لأنه كان شغل ليولا الشاغل ، كشغل نيوتن تماماً ، هو منهاج (Method) الطبيعة لا وصفها .

ان الفيزياء الغربية في شكلها الباطني هي فيزياء مذهبية ـ دغماتية ، لا فـــيزياء طقوسية . فمحتواها هو مذهب Dogma القوة ، بوصفه مذهباً ينطبق تمـاماً على الفراغ والبعـــد ونظرية الفعل الميكانيكي (كنظرية مضادة للموقف الميكانيكي الكلاسيكي) في الفراغ . ونتيجة لهذا فان نازعه هو نازع ملحـاح على التغلب على ما هو ظاهري . فهو يبتدىء بتصنيف الفيزياء تصنيفاً ابولونياً حسياً تماماً الى فيزياء عين (البصريات) وأذن (السمعيات) وحس جلد (الحرارة) ، لكنه سرعان ما يأخذ بالاستئصال التدريجي لجميع الانطبـاعات الحسية ويحل محلها منـــاهج تجريدية من علاقات ، وهكذا فان الحرارة المشعة تصنف اليوم ،نظراً لتأثير الفكر المتعلقة بالحركة الديناميكيـة في الاثير ، في باب «البصريات»وهذه كلمة لم تعد لها أية علاقة بالعين .

ان «القوة» هي كمية اسطورية ، وهي لا تنشأ من عمل علمي مختبري ، بل على العكس ، فانها تحدد بداهة تركيب العمل المختبري . فالمفهوم الفاوستي للطبيعة هو وحده الذي بدلا من أن يفكر بالمغنطيس يفكر بالمغطيسية التي يشتمـل حقـل قوتها على قطعة من حديد ، وبدلا من أن يفكر بالاجسام المشعة، يفكر بالحرارة المشعة وبتلك المشخصات « كالكهرباء » وحال الحرارة Temperature والاشعاع

أما كون هذه «الطاقة» هي حقاً روح مهيمنة numen قد تحجرت في مفهوم (وانها ليست في اية حال نتيجة للخبرة العلمية) ، فهذا أمر توضحه تلك الحقيقةالتي كثـيراً ما غض النظر عنها ، والقائلة بان المبدأ المناسب المعروف بوصفـه القـانون الاول للترموديناميكا (علم الحركة الحرارية ـــ المترجم) لا يحدثنا بأي شيء مهما كان نوعه عن طبيعة الطاقة ، وبالمناسبة فانه يتحدث الينا عن افتراض غير صحيـح

(مع أنه عظيم الاهمية سيكولوجيا) حيث يقول بان فكرة « حفظ الطاقة » هي فكرة ثابتة فيه . ان القياس الاختباري يستطيع في طبيعة الاشياء أن يقيم رقماً فقـط ، هذا الرقم قد دعوناه عملاً ، (وهذا لذو مغزى ايضـاً) . لكن القـالب الديناميكي لفكرنا طالب باعتبار هذا الرقم (العمل) هو فرق الطاقـة ، بالرغم من أن القيمة المطلقة للطاقة هي مجرد بدعة أو خرافة ولا نستطيـع أن نترجمهـا الى أي رقم . فهنا دائماً يبقى ، لهذا السبب ، شيء ثابت constant كما ندعوه ، وهو شيء غير معرف وإضافته ممكنة . وبكلمة أخرى فاننا نكدح دائماً كي نحافظ على صورة لطاقة شكلتها عيننا الباطنية بالرغم من عـدم اهتمام الممارسـة الواقعة بها .

ولما كان هذا هو أصل مفهوم القوة ، فعندئذ يستنتج أن قدرتنا على تعريفه لا تزيد عن قدرتنا على تعريف تينك الكلمتين اللاكلاسيكيتين : الارادة،والفراغ . فهنا تبقى دائماً فضلة محسوسة مدركة ادراكاً وجدانياً تجعـل كل تعريف شخصي مذهباً دينياً تقريباً لصاحب التعريف. ولقد كان لكل عالم باروكي في هذا الموضوع خبرته الباطنية الشخصية التي كان يحاول أن يكسوها بالكلمات . « فغوتيه » مثلاً لم يكن ليستطيـع تعريف فكرته عن قوة العالم ، لكن هذه القوة كانت يقيناً بالنسبة اليه . وقد سمى « كنت » القوة بظاهرة باطن في ذاتـه . Ent-in-itself وقال : « اننا نعرف الجوهر في الفراغ ، ونعرف الجسم بواسطة القوى فقط . » وقد سماها « لابلاس » بالمجهول الذي لا نعرف شيئاً عنه غير أعماله ، وتخيل نيوتن وجود قوى لا مادية في البعد . وتحدث ليبنتز عن القوة المعنويةللحياة Vis viva بوصفه وحدة اشعاع ذري Quantum التي تشكل والمادة الوحدة التي دعاها«بالموناد» وديكارت بالاضافة الى عدد معين من مفكري القرن الثامن عشر لم يكن بالمثـل يرغب في اقامـــة فروق أساسية بين الحركة والمحرك . ونحن نجـــد الى جانب Impetus , Virtus , Potentia ، حتى في الأزمنـــة الغوطية كلمات معقدة كـ Canatus و Nisus ، حيث يبـدو بوضوح أنه لم يفرق بين القوة والسبب

(العلة) المحرر . وباستطاعتنا فعلاً أن نفرق تفريقاً حسناً عاماً بين التصورات للقوة من كاثوليكية وبروتستنتية وملحدة . لكن سبنوزا بوصفه يهودياً وهو لذلك روحانيا عضو في الحضارة المجوسية لم يستطع أن يهضم أبداً المفهوم الفاوستي للقوة ، ولهذا لم يكن هناك من مكان لهذا المفهوم في منهاجه . وانه والحق البرهان مذهل تقدمه الينا القوة الخفية السرية بفكرة الجـــذر في شخص هينريش هرتس وهو اليهودي الوحيد بين عظماء علماء الفيزياء اليوم ، كان ايضـاً العالم الوحيد بينهم ، الذي حاول حل معضلة الميكانيكا بواسطة استئصال فكرة القوة .

ان مذهب القوة هو الموضوع الواحد والوحيد للفيزياء الفاوستية . أمـا ذاك الفرع من العلم الذي قرر تحت اسم السكونية من منهاج الى منهاج ومن قرن الى آخر فانه مجرد وهم . فالسكونية الحديثة تحتل المركز ذاته الذي يحتـــله « الحساب » و « الهندسة » اللذان هما ، إذا ما حافظنا على معنييها الحرفيين الاصليين ، عاطلان من اي معنى في التحليل الحديث ، وهما « والسكونية الحديثة » أسماء فارغـــة خلفها لنا العلم الكلاسيكي وقد حافظت هذه على وجودها فقط بسبب احترامنـــا لكل ما هو كلاسيكي ،هذا الاحترام الذي يحول ، حتى الآن ، بيننا وبين التخلص منها ، أو حتى الاعتراف بضحالتها . فلا يوجد هناك سكونية غربية ، واعني بهذا انه لا توجد ترجمة للحقائق الميكانيكية تكون ترجمـــة طبيعية بالنسبة الى الروح الغربية حيث تذكر ذاتها على فكرات الشكل والجوهر ، أو حتى بالنسبة الى هذه القضية ، على فكرات الفراغ والكتلة ناهيك عن ارتباطها بفكرات الزمن والقوة هاتيك . وباستطاعة القارىء أن يختبر ما اوردته في أي فرع من فروع العلوم يشاء ويهوى . وحتى « حال الحرارة » Temperature التي لها من دون كل أحجامنـــا الفيزيائية ، اقرب وجوه الشبه سكونية كلاسيكية وسلبية ، كي تكون فانها تقع فقط في مكانها في منهاجنا عندما يؤتى بها الى داخل صورة القوة ، واعني صورة كمية الحرارة المشكلة من الحركات ما فوق السريعة Ultra Swift والغرارة وغير المنتظمة الذرات جسم من اجسام مع « حال الحرارة » بوصفها قوة الحياة Vis Viva الرئيسية لهذه الذرات .

لقد خيل الى عصر الانبعاث في مراحله المتأخرة زمنا أنه قـــد أحيا الفيزياء الارخميدية ، تماماً كما خيل إليه أنه استمرار للنحت الكلاسيكي ، ولكن هـذا العصر كان في كلتا الحالين يمهد الطريق أمام الاشكال البارونيـة ، وكان يقوم بهذا العمل مدفوعاً بالروح الغوطية ، والى هذه السكونية ينتمي موضوع الصورة كما هو باد في اعمال مانتغنا Mantegna وسيغنوريللي الذي اعتبرت الاجيال فيما بعد خطه وموقفه باردين متخشبين . فالديناميكا تبدأ بليوناردو ، وتبلغ حركة الاجسام المنتفخة في روبنز ذروتها .

وفي زمن متأخر يعود الى عام ١٦٢٩ تتجلى روح فيزياء عصر الانبعـــاث في نظرية المغنطيسية التي صاغها اليسوعي نيقولاس كابيو ، وقد فهمت هذه النظرية في قالب فكرة ارسطوطاليسية في العالم ، ولقد قدر لهذه النظرية مسبقاً ان تنتهي الى لا شيء (شأنها في ذلك شأن عمل بلاديو في الهندسة المعمارية) . ولم يكن مصيرها على هذا الشكل ناجماً عن كونها نظرية « خاطئة » ، بحد ذاتها ، لكنه انما يعود سببه الى كونهـا نظرية متعارضة والشعور الفاوستي بالطبيعة الذي حرر نفسه من الخيوط المجوسية الرئيسية على أيدي مفكري وبحاثي القرن الرابع عشر ، وقـد اكتسب اشكالاً خاصة به للتعبير عن شعوره بمعرفة العـالم . لقد تجنب « كابيو » تصورات القوة والكتلة ، وحصر نفسه في المفاهيم الكلاسيكية للشكل والجوهر ، (وبكلمة اخرى ، ان « كابيو » عاد من آخر مراحل هندسة ميكالنغلو وفيغنولا المعمارية الى ميشيلوزو (Michelozzo) ورفائيل اما المنهاج الذي شكله كابيو فكان منهاجاً كاملاً وقائماً بذاته ، ولكنه مجرد من أية اهمية بالنسبة الى المستقبل . فمغنطيسيته تدرك على انها حال من اجسام افرادية ، وليس على انهـا قوة في فراغ غير محدود ، هي مغنطيسية لا تشبع رمزياً عين الانسان الفاوستي البـاطنية ولا ترضيها . فالذي نحتاج اليه انما هو نظرية البعيد ، وليست نظرية القريب .

لقد كانت مبادىء نيوتن الرياضية الميكانيكية تتطلب أن تصبح واضحـــة صريحة قاطعة باتة كديناميكا نقية مجردة كاملة ، وقـد كان ذاك اليسوعي الآخر بوسكوفيتش أول من حقق لمبادىء نيوتن مطلبها عام ١٧٥٨

وحتى غاليليو نفسه كان لا يزال متأثراً بنفوذ شعور عصر الانبعاث الذي كان تضاد القوة والكتلة ، هذا التضاد الذي قدر له أن ينتج في ميادين الهندسة المعمارية والتصوير الزيتي والموسيقى على حد سواء عنصر الحركة العظمى . أقول كان هـذا التضاد شيئاً ما غريباً وغير مريح بالنسبة الى غاليليو ، لذلك حد من فكرة القوة فجعلها قوة التماس (الصدمة) وصياغة لم تذهب الى أبعد من حفظ قوة الجسم المتحرك (Momentum) (كمية الحركة) . فلقد عض غاليليو بالنواجذ على المتحركية (Moved - ness) وقاتل خجلاً من أية عاطفة فراغ ، وقد ترك لليبنتز ان يطور (أولاً في سياق الجدل ومن ثم ايجابـــاً بواسطة استخدام اكتشافاته الرياضية) فكرة القوى الاتجـــاهية الأصيلة الحرة ، (القوة الحية Activum Thema) . عندئذ أفسحت فكرة حفظ قوة الجسم المتحرك الطريق امام فكرة حفظ القوى الحية ، كما افسح الرقم الكمي الطريق امام الرقم الوظائفي . زد على ذلك ان مفهوم الكتلة لم يصبح مفهوماً ثابتاً مقرراً إلا بعد شيء من الزمن اعقب هذا . فمكان هذا المفهوم لدى غاليليو وكبلر يشغله مفهوم الحجم (Volume) ، وكان نيوتن هو الذي ادركه على انه مفهوم وظائفي . (العالم كوظيفة لله) . فتلك الكتلة (التي تعرف الآن بأنها العلاقة الثابتة بين القوة والعجلة (Acceleration) بالنسبة الى منهاج من النقاط المادية) التي يجب ألا تكون لها أية علاقة مهما كان نوعهـا بالحجم كانت بالرغم من دليل الكواكب وبرهانها ، استنتاجاً لا يقبل به شعور عصر الانبعاث .

ولكن ، ومع هذا ، فان غاليليو قـد أرغم على البحث في اسباب الحركة وعللها . ولا شك أن مثل هـذا البحث في السكونية الأصيلة التي تتعامـــل فقط بتصورات ما هو مادي وشكل ، لن يكون له أي معنى اطلاقاً . وذلك لأن الحيز كان امراً تافهاً بالنسبة الى ارخميدس إذا مـا قورن بالشكل الذي كان هو جوهر كل وجود جسماني ، وذلك لأنه إذا ما كان الفراغ عدمـاً فأي شيء ذو أثر يمكن أن يوجد خارج الجسم المعين ؟ فالاشياء ليست وظائف حركة ، فهي نفسها تتحرك . ولقد كان نيوتن هو أول من تحرر من شعور عصر الانبعاث تحرراً كاملاً .

وصاغ فكرة القوى البعيدة ، تنافر الاجسام وتجاذبها عبر الفراغ نفسه. فالبعد بحد ذاته قد أمسى قوة . فمجرد فكرته هـــي تحرر من كل محتوى ادراك حسي الى درجة لم يرتح معها نيوتن نفسه اليه ، والحق أن فكرة البعد هي التي سيطرت عليه وليس هو الذي سيطر عليها . لقد كانت الروح الباروكية ذاتها، بما لها من انعطاف نحو الفراغ اللانهائي ، هي التي بعثت هذه الفكرة الكونتربونتيه واللاتشكيلية مظهراً وجوهراً . زد على ذلك أنه كان يوجد تناقض داخلها . وحتى الآن لم يقم أي انسان بتقديم تعريف يروي الغليل لهذه القوى على بعد Forces-at-a-distance ولم يفهم أحد ماهية القوة الطاردة على حقيقتها . وهـــل قوة الأرض الدائرة على محورها هي سبب حركتها أم العكس بالعكس ؟ أو هل كلاهما متساويان ينطبق أحدهما على الآخر ؟ وهل سبب كهذا يعتبر بمفرده قوة أو حركة اخرى؟ وما هو الفرق بين القوة والحركة ؟ ولنفترض أن التبدلات في النظـام الكوكبي هي من أعمال القوة الطاردة ، فاذا صح افتراضنا فعندئذ يجب أن يقذف بالاجسام خـارج طريقها قذفاً مماسياً (Tangentielly) ، ولكن لما كان الواقع يكذب هـــذا الافتراض ، فعندئذ يتوجب علينا أن نزعم بوجود قوة جذب مركزي ايضـــاً . ولكن ما الذي تعنيه كل هذه الكلمات ؟ إن استحالة الوصول الى نظـام وصفاء في هذا الموضوع ، هي التي قادت هرتز الى اطراح فكرة القوة جملة وتفصيلاً، والى تقليص منهاج ميكانيكا «(بواسطة» زاعم شديدة التكلف والتصنع بوجود ازدواجيات بين المركز ومسرعات الحركة) الى مبدأ التماس (الصدمة ــ الزخم) ولكن هذا المبدأ يخفي فقط الحيرات ولا ينفيها ، هذه الحيرات ذات الطابع الأصيـــل في فاوستيته والتي تضرب جذورها عميقاً في جوهر الديناميكا . هل باستطاعتنا «التحدث عن قوى يعود الفضل في منبعها الى الحركة ؟ » طبعاً لا ، ولكن هـل بمقدورنا التخلص من تصورات أولية هي فطرية بالنسبة الى الروح الفاوستية لكنها غير قابلة للتعريف ؟ ان هرتز لم يقم بأية محاولة لتطبيق منهاجه تطبيقاً علمياً .

إن هذه الصعوبة الرمزية للميكانيكا الحديثة لا تستأصل على أي وجه من الوجوه بواسطة نظرية الجهد الكامن (Potential Theory) التي أوجدها فردي عندمـا

انتقل مركز ثقل الفكر الفيزيائي من ديناميكا المادةالى ألكترو ديناميكا الاثير. ففردي العالم التجريبي الشهير، الذي كان رؤياوياً جسداً وروحاً (والذي هو الوحيد بين اساتذة الفيزياء العصرية الذي لم يكن رياضياً) قد لاحظ قائلاً عام ١٨٤٦ ما يلي :

« انني ازعم بأنه لا يوجد هناك أي شيء يمكن ان يكون حقيقياً في أي جزء من اجزاء الفراغ (أكان هذا الفراغ خاوياً كما يقال بصورة عامة أو مملوءاً بالمادة) ما عدا قوى وخطوط تمارس بواسطتها هذه القوى » .

وهنا نشاهد بوضوح كاف النازع الاتجاهي بمحتواه الكثيف في تعضيه وتاريخيته ، النازع في العارف الى عيش عملية معرفته . وبهذا يقف فردي ميتافيزيقياً جنباً الى جنب ونيوتن الذي تشير نقاط قواه على - بعد - الى اساس صوفي رفض الفيزيائي التقي الورع ان يبحث فيه ويتحراه .

ان الوسيلة البديلة الممكنة التي نستطيع بواسطتها ان نقدم تعريفاً غير غامض للقوة ، (واعني بهذه الوسيلة تلك التي تبدأ بالعالم وليس بالله ، تبدأ بموضوع حال الحركة الطبيعية وليس بذاتيتها ،) كانت تقود في الوقت نفسه الى صياغة مفهوم الطاقة . والآن فان هذا المفهوم يمثل باختلافه عن مفهوم القوة، وحدة اشعاع ذري للتوجيه وليس للاتجاه ، وبهذا هو الى هذا الحد شبيه بمفهوم ليبنتز للقوة الحية ، وهو غير قابل للتبديل تبديلاً كمياً .

وعلينا ألا نسهو عن القول بأن مظاهر رئيسية من مفهوم الكتلة قد ادخلت في مفهوم الطاقة، والحق انه جرى بحث حتى التصور الشاذ لتركيب الطاقة الذري بحثاً جدياً .

ان تدبر أمر هذه الكلمات الاساسية لم يبدل الشعور بأن هناك قوة عالمية ، بما لها من اساس وركن ، قائمة وموجودة .

ان معضلة الحركة غير قابلة للحل كما هي ابداً . وكل ما حدث امتداداً من

نيوتن حتى فرداي، أو من بركلي حتى مل ، فانما يتجلى في احلال فكرة العمل اللادينية محل فكرة الفعل الدينية . فنحن نحس في صورة الطبيعة لكل من برونو ونيوتن وغوتيه بأن هناك شيئاً ما الهياً ينجز نفسه من خلال الاعمال ، امـــا في الفيزياء الحديثة فان الطبيعة هي التي تقوم بالعمل ، وذلك لأن كل « عملية » داخل معنى القانون الاول للترموديناميكا هي ، أو بالأحرى يجب أن تكون قـــابلة للقياس بواسطة مصروف الطاقة الذي تنطبق عليه كمية العمل في شكل « طاقة ملتزمة » (Bound energy) .

ومن البدهي اذن ان نجد الاكتشاف الحاسم لـ ج ر. ماير يتفق في زمانــه وولادة النظرية الاشتراكية. فحتى المناهج الاقتصادية تحسن استعمال المفاهيم ذاتها، فمعضلة القيمة كانت ذات ارتباط بكمية العمل منذ عهد آدم سمث الذي وكويزني وتورغو يطبعون التحول من التركيب العضوي الى التركيب الميكانيكي في ميدان الاقتصاد بطابعهم .

إن « للعمل » الذي هو الآن الأساس الذي ترتكز اليه النظرية الاقتصادية الحديثة، معنى ديناميكياً خالصاً، ومن الممكن العثور على جمل في لغة الاقتصاديين تنطبق تماماً على فرضيات حفظ الطاقة وعلى الانتروبي (Entropy) ، وأقل طاقة من العمل .

إذن ، فنحن اذا ما استعرضنا المراحل المتتالية التي مرت بها الفكرة المركزية للقوة منذ ولادتها في العصر الباروكي وعلاقاتها الوثيقة بعوالم الشكل للفنون العظمى والرياضيات يتضح لنا ما يلي :

١

في القرن السابع عشر شكلت تشكيلاً تصويرياً يأتلف تماماً وفن التصوير الزيتي العظيم وانتهت عام ١٦٣٠ (غاليليو ، نيوتن ، ليبنتز) .

٢

في القرن الثامن عشر ، اكتسبت الطابع التجريدي لأسلوب الفوغه، وكانت على وفاق تام وباخ (الميكانيكا « الكلاسيكية » للابلاس ولاغرانج) .

٣

ببلوغ الحضارة نهايتها وبانتصار الذكاء المتمدن على ما هو روحي فانها تتجلى في ميدان التحليل المجرد وخاصة في نظرية :

Functions of several complex variables .

حيث تصبح في احدث اشكالها ، دون هذه النظرية ، من النادر فهمها .

-١٣-

ولكن مع هذا لا نستطيع أن ننكر ان الفيزياء الغربية تقترب من استنزاف آخر امكاناتها. فرسالتها ، بوصفها ظاهرة تاريخية في اعماقها، هي في أن تبدل الشعور الفاوستي بالطبيعة الى معرفة ذهنية وأن تحول أشكال الايمان لزمن النبع، الى اشكال آلة للعلم الصحيح . ومع انها في الوقت الحاضر ستتابع تقديم الأكثر فالأكثر من النتائج العملية وحتى النتائج « النظرية المجردة » ، لكن نتائج كهذه مهما كان نوعها ، فانها تنتمي الى التاريخي السطحي للعلم . فالى أعماقها ينتمي فقط تاريخ رمزيتها وأسلوبها، وانه لمن النوافل أن نقول أن الجوهر والنواة في أعماق علمنا يعانيان الآن انحلالاً سريعاً . اذ أن كل خطوة خطتها الفيزياء حتى نهاية القرن التاسع كانت تتجه بها الى الاكتمال الباطني والنقاء المتزايد والامتلاء الدقيق للصورة الديناميكية للطبيعة ، وهنا فان ذاك الذي دفع بالفيزياء الى ارفع درجة من النقاء

النظري هو الذي أمسى فجأة العنصر المذيب لها وعامل الانحلال فيها . وانحلال فيزيائنا غير متعمد أو مقصود ، فالعقول الرفيعة لعلماء فيزيائنا هم حقاً لا يحسون به اطلاقاً ، لكنه يحدث بسبب ضرورة تاريخية ملازمة فطرية .

فهكذا ايضاً كانت حال العلم الكلاسيكي تماماً فهو عندما بلغ المرحلة النسبية التي بلغها علمنا فانه حقق ذاته باطنياً واكتمل وذلك قرابة عـام ٢٠٠ ق.م. فالتحليل بلغ هدفه في غاوس وكوتشي وريمان،وهو اليوم يقوم فقط بملأ الثغرات في تركيبه .

وهذا هو أصل الشك المفاجيء المـدمر الذي يعصف اليوم بأشياء كانت حتى الأمس أساساً منيعاً راسخاً للنظرية الفيزيائية ، وأعني الشك في معنى مبدأ الطاقة ومفاهيم الكتلة والفراغ والزمان المطلق وقوانين السببية (العلية) بصورة عامة. ان الشك اليوم لم يعد ذاك الشك المخصب المثمر ، شك العصر الباروكي الذي جمع بين العارف وموضوع معرفته معاً، بل انما هو شك يمس جوهر امكانية العلم الطبيعي. ولنضرب مثلاً واحداً فقط ، فأي عمق من شكوك متزايـدة تكمن في الاستعمال المتزايد بسرعة للمناهج التعدادية والاحصائية التي تستهدف فقط ترجيـح النتائج على غيرها وتتقدم سلفاً على الصحة العلمية المطلقة التي كانت مذهباً ودستوراً للاجيـال الأبكر المملوءة صدورها أملاً .

لقد حانت الآن لحظة اليأس المطلق من امكانية قيام ميكانيكا متماسكة مستقلة بذاتها . فكل فيزياء كما سبق لي أن أبديت يجب أن تتحطم على صخرة معضلة الحركة حيث توغل الذات الحية للعارف منهاجياً في عالم الشكل اللامتعضي للمعروف. ولكن هذه المعضلة اليوم ليست لا تزال فقط ملازمة لأحدث النظريات جميعاً،بل أن ثلاثة قرون من العمل الذهني قد دفعت بها ايضاً الى البؤرة دفعاً شديداً أصبح من المستحيل علينا معه تجاهلها أو غض النظر عنها . فنظرية الجاذبية التي كانت منذ عهد نيوتن حقيقة لا يأتيها الباطل من خلف أو قدام أصبح يُعترف بهـا اليوم على انها نظرية موقتة محدودة وفرضية علمية مترنحة . زد على ذلك أنه لا معنى هنا لمبدأ

حفظ الطاقة إذا ما افترض أن الطاقة لا نهاية لها في فراغ لا متنـاه . والتسليم بهذا المبدأ ــ حفظ الطاقة ــ لا يتفق ابداً والتركيب المثلث الابعاد للفراغ ، أكان لهذا التركيب حجم غير متنـاه ، أو يوقليدي أو كروي (كما تعرضه الهندسات اللايوقليدية) . أو كان « متناهياً لكنه مع ذلك غير محدود » .

فصحة مبدأ « حفظ الطاقة » لذلك محصورة «بنظام من الاجسام المستقلة بذاتها والتي لا تتأثر من الخارج » وتحديد كهذا لا يوجد ولا يمكن أن يوجد داخـل الواقعة . لكن اللانهائية الرمزية هي التي توخاها الشعور الفاوستي للتعبير عنها بهذه الفكرة الاساسية ، التي كانت بكل صراحةالصياغة الميكانيكية الامتدادية الجديدة لفكرة الخلود ونفس العالم .

والحق ان هذا الشعور كان شعوراً لم تستطع المعرفة ابداً أن تنجح في ان تصوغ منه منهاجاً نقيـاً مجرداً . ولقد كان الاثير المشع ثانية فرضية نموذجية للديناميكا الحديثة ، وذلك بما ان كل حركة كانت تتطلب شيئاً ما كي يحركها ، لكن كل فرضية علمية قابلة للادراك تتعلق بدستور هذا الاثير وتركيبه قد انهارت تحت وطأة المتناقضات الباطنية ، زد على ذلك أن اللورد كالفن قد برهن رياضياً على أنه لا يمكن أن يكون هناك تركيب لمرسل الضوء هذا ، وهذا أمر يغلق الباب في وجه كل معترض واعتراض . ووفقاً لترجمة تجارب فرسنيل Fresnel فان أمواج الضوء هي أمواج عرضيـة الامتداد Transversal ، اذن الاثير يجب ان يكون جسماً متخشباً (ذا خصائص هي حقاً نادرة وغير مألوفة) ولكن هنـا يتوجب على قوانين المرونة Elasticity أن تنطبق عليه ، وفي هذه الحال تصبح أمواج الضوء ، أمواجاً طولية الامتداد Longitudinal .

ان معادلات ماكسويل ــ وهرتز في نظرية الضوء الالكترو مغنطيسية والتي هي معادلات تتألف فعلاً من ارقام مجردة لا اسماء لها وذات صحـة لا تقبل الجدل تطرح جانباً تفسير الأثير بواسطة أية ميكانيكا مهما كان نوعهـا أو شكلها ، ولذلك فان الفيزيائيين ونظراً لاحترامهم ايضـاً لنتائج النظرية النسبية ، يعتبرون اليوم

الأثير بوصفه خواء Vacuum . ولكن بعد هذا كله ، فان اعتباراً كهذا لا يختلف كثيراً عن تحطيم الصورة الديناميكية ذاتها .

ومنذ أيام نيوتن كان للزعم القائل بوجود كتلة ثابتة (وهذه هي صورة طبق الأصل عن القوة الثابتة) صحة فوق كل نقاش وجدل، لكن نظرية النشاط الذري لبلانك ، واستنتاجات نيلس بور منها المتعلقة بالتركيب الدقيق الذرات ، هـذا التركيب الذي اعتبرته الخبرة التجاربية ضرورياً ، قد هدمت ذاك الزعم .

ان كل منهاج قائم بذاته يمتلك بالاضافة الى الطاقة الحركية ، طاقة من حرارة مشعة ، وهذه الطاقة غير قابلة للفصل بينها وبين الطاقة الحركية ، ولذلك فانها لا يمكن أن تعرض عرضاً مجرداً بواسطة مفهوم الكتلة ، لأنه اذا ما كانت الكتلة تعرف بواسطة الطاقة الحية،فهي لا تعود فعلاً ثابتة من جهة الحال الثرموديناميكية. ومع هذا فانه لمن المستحيل علينا أن نسلك نظريات وحدات من النشاط الذري ، في مجموعة الفرضيات العلميـة التي تشكل الميكانيكا الباروكية « الكلاسيكية » . زد على ذلك أن القواعد الاساسية لحساب التفاضل والتكامل اللامتناهي في صغره ، الذي أوجده نيوتن وليبنتز تجابه اليوم ومبدأ الاستمرار السببي (العلي) تهديداً شديد الخطر . ولكن اذا كانت هذه كلها هي حقاً شكوكاً فيها من الخطر ما يكفي ، فان فرضيات النظرية النسبية التهكمية الساخرة تسدد طعنة مباشرة الى صميم فؤاد الديناميكا . فهـذه النظرية مدعومة بتجارب ا. ا. مايكلسون ، هـذه التجارب التي دللت على أن سرعة الضوء تبقى غير متأثرة بحركة الوسيط ، (Medium) ، وقيام لورنتس ومنكوفسكي باعدادها إعداداً رياضياً ، فانمـا تنزع أول ما تنزع الى تدمير فكرة الزمان المطلق . فالاكتشافات الفلكية (وفي هذا الحقل يخدع العلماء المعاصرون ذواتهم خداعاً خطيراً) لا تستطيع ان تثبتها أو تدحضها . فكلمتا « صحيح » أو « غير صحيح » همـا ليستا الميزان الذي نختبر بواسطته مزاعم كهذه، فالسؤال كل السؤال هو عما اذا كانت هذه النظرية تستطيع خلال هـذه الفوضى من الفكرات المتشابكة والمتكلفة ، هذه الفكرات التي

جاءت نتاجاً لفرضيات علمية لا يحصيها العد في الاشعاع الذري والثرموديناميكيا، ان تبقي على ما يخصها كفرضية قابلة للاستعمال والاستخدام أم لا . ولكن مهما قد تكون حالها، فانها قد ألغت ثبات تلك الكميات الفيزيائية وادخلتهـــا في تعريف دخله الزمان ، وخلافــاً للسكونية الكلاسيكية ، فالديناميكية الغربية لا تعرف سوى كميات كهذه . فلم يعد هناك من مقاييس مطلقة للطول والاجسام المتخشبة ، ومع هذه ولت ايضاً تحديدات التخوم الكمية المطلقة ، وبذلك انهار المفهوم «الكلاسيكي» للكتلة بوصفها نسبة ثابتة بين القوة والعجلة ، وحدث انهياره تماماً بعد أن أقرت الوحدة من النشاط الذري ، بنت الطاقة والزمان ، عاملاً ثابتاً جديداً .

ونحن اذا ما أوضحنا لنفوسنا أن الأفكار الذرية لرذرفورد وبور لا تعني شيئاً ما عدا هذا ، وان النتائج الرقمية للملاحظات قد زودت فجأة بصورة لعالم كوكبي داخل الذرة ، بـــدلاً من اسراب الذرة التي كانت حتى الآن هي الأثيرة لدى الفكر ، واذا ما لاحظنا السرعة التي تتهاوى بها الفرضيات العلمية الكرتونية هذا اليوم ، وكيف أن كل تناقض يعطى فوراً بفرضيات مستعجلة جديدة ، واذا ما تأملنا في قلة المبالاة بالحقيقة القائلة بأن هذه الصور تتناقض احداهـا والاخرى ، وتتناقض والميكانيكا «الكلاسيكية» الباروكية على حد سواء ، عندئذ لا نستطيع إلا أن نتأكد من أن الأسلوب العظيم لصياغة الفكرات قد بلغ نهايته ، وأنـه ، حاله في ذلك حاله في الهندسة المعمارية وفنون الشكل ، قد أفسح الطريق أمام فن صناعة فرضيات علمية ، وليس هناك غير براعتنا القصوى في التقنية المختبرية (البنت الحقيقية لقرننا) هي التي تخفي انهيار الرمزية .

- ١٤ -

إن فكرة الانتروبي Entropy [1] هي أوضح رموز الانحطاط هذه ، وهي التي تشكل موضوع القانون الثاني من قوانين الترموديناميكا . فقانونها الاول المتعلق بحفظ الطاقة ، صياغة صريحة لجوهر الديناميكا (ولا نقول جوهر دستور النفس الاوروبية الغربية التي تصبح الطبيعة بالضرورة بمتناول بصرها فقط من خلال شكل السببية (العلية) الكونتربونتية الديناميكية ، (خلافاً لسببيةارسطوطاليس السكونية التشكيلية) . فالعنصر الأساسي في صورة العالم الفاوستية ليس هو الموقف ، بل انما هو الفعل ، وهو وفق الاعتبار الميكانيكي ، العملية Process ، وهذا القانون القانون الاول – يضع فقط الطابع الرياضي لهذه العمليات داخل شكل بوصفها عوامل متغيرة وثابتة . لكن القانون الثاني يذهب الى أعمق ، فهو يظهر انحرافاً في حدوث الطبيعة لا تشترطه في أية حال من الأحوال الجواهر المفاهيمية للديناميكا .

إن الانتروبي تعرض ميكانيكياً بواسطة كمية حددتها الحال البرهية لمنهاج مستقل قائم بذاته يتشكل من الأجسام ، وهذه الكمية لا تستطيع تحت كل التبدلات الكيمائية والفيزيائية الا أن تنمو وتزداد ، وفي أحسن الأحوال أن تبقى بمعزل عن كل تغيير أو تبديل . فالانتروبي هي كالقوة والارادة ، أي أنها شيء ما واضح وضوحاً باطنياً وذات مغزى عميق (بالنسبة الى كل انسان يمكن له أن يلج

---

١ – Ent opy : هو عامل رياضي يعتبر مقياساً للطاقة غير المتاحة في منهاج الترموديناميكا .

(المترجم)

عالم الشكل هذا) لكن صياغتها القانونية صياغة تختلف باختلاف كل مرجع عن الآخر ، غير أنه لا توجد بين كل هذه الصياغات صياغة واحدة مرضية . فهنا ثانية يتهاوى الذهن وينهار حينما يطالبه الشعور بالعالم بتعبير ما .

لقد صنفت عمليات الطبيعة بصورة عامة، الى عمليات غير قابلة للإنعكاس واخرى قابلة . ففي أية عملية من عمليات الصنف الأول تحول الطاقة الطليقة الى طاقة ملتزمة، وإذا ما كان من المتوجب تحويل طاقة الفعل هذه مرة أخرى الى طاقة حية ، فمثل هذا الأمر يمكن أن يحدث فقط بواسطة ربط متواقت لوحدة نشاط اضافية من طاقة حية ، في عملية ما ، وأحسن الأمثلة المعروفة على ما أوردت ، هو احتراق الفحم (وأعني بهذا تحويل الطاقة الحية المختزنة داخله الى حرارة محدودة بشكل غاز ثاني اكسيد الكربون ، وذلك إذا ما كانت طاقة الماء الكامنة يجب أن تترجم الى ضغط بخار ومن ثم الى حركة . يتضح مما ورد أن الانتروبي في العالم ككل هي في تزايد مستمر ، وأعني أن المنهاج الديناميكي يقترب بوضوح الى حالة نهاية ما ، مهما كان نوع هذه الحالة أو شكلها . وهذه بعض الأمثلة على العمليات غير القابلة للعكس :

ايصال الحرارة ، استطارة (انتشار) الضوء واحتكاكه وانبعاثه ، والتفاعلات الكيمائية ، أما الأمثلة على العمليات القابلة للعكس : الجاذبية (قوة تجاذب المادة)، التذبذبات الكهربائية ، والامواج الكهرطيسية وامواج الصوت .

ان ذاك الذي لم يحس به أحد حتى الآن ، ذاك الذي يدفع بي الى اعتبار نظرية الانتروبي (١٨٥٠) بمثابة بدء تدمير تلك الصورة الرائعة للذكاء الغربي ، صورة الفيزياء الديناميكية القديمة ، هو التعارض العميق القائم بين النظرية والواقعة التي أدخلت هنا لأول مرة في النظرية ذاتها . لقد رسم القانون الأول (من قوانين الترموديناميكا) صورة صارمة لحدوث سببي (علي) للطبيعة ، ولكن القانون الثاني نتيجة لادخاله اللاإعكاسية قد ادخل لأول مرة في الميدان الميكانيكي المنطقي نازعاً ينتمي الى الحياة الذاتية ، وعلى هذا فانه يتعارض تعارضاً أساسياً وجوهر

كل جوهر في هذا الميدان .

ونحن إذا ما اقتفينا آثار الانتروبي حتى ختامها يتضح لنا :

أولاً :

يجب أن تكون جميع العمليات نظرياً قابلة للإعكاس (وهـذه هي أحدى الفرضيات الأساسية للديناميكا وهي فرضية أكد على صحتها بكل دقـة وحزم بواسطة قانون حفظ الطاقة) ولكن :

ثانياً :

إن عمليات الطبيعة في الواقعة هي جميعـــاً غير قابلة للإعكاس ، وحتى في الأحوال المصطنعة للتجربة المجزية لا يمكننا أن نعكس أبسط العمليات اعكاسـاً دقيقـاً صحيحاً ، فتلك العملية هي حـال مرت وولت وليس بالمستطاع اقامتها من جديد .

ولا أعتقد أن هناك أمراً أعمق مغزى في الوضع الحاضر للمنهاجيات اكثر من ادخال الفرضية العلمية القائلة « بالاختلال الابتدائي » بغية ردم الهوة القـائمة بين الفرضية الذهنية والخبرة الواقعية . «فأصغر جسيمات » (Particles) جسم من الاجسام(وهذه لم تعد صورة) تنجز من الأول الى الآخر عمليات قابلة للإعكاس، لكن هذه الجسيمات الصغرى في الأشياء الواقعية هي اختلال ، وهكذا فانالعملية غير القابلة للاعكاس والتي يلاحظها وحدهـا المراقب ، تربط بتزايـــد الانتروبي بواسطة أخـــذ احتمالات الحدوث المناسبة . وبهذا تصبح النظرية فصلاً من حساب الاحتمالات ، ويصبح لدينا بدلاً من المناهج الصحيحة مناهج احصائية.ومن الواضح أن مغزى هذا قد مر دون أن يلحظه أحد ، فالاحصاءات ، كالكرونولوجيـــا تدخل في ميدان المتعضي وتنتمي الى الحياة المتذبذبة، والى المصير والمصادفة وليس الى عالم القوانين والسببية (العلية) المعدومة الزمان .

فالاحصاءات كما يعرف كل انسان تستخدم قبل كل شيء لتمييز ما هو سياسي واقتصادي ، وأعني بأنه يخدم اغراض التطورات التاريخية . ولا شك ليس هنـاك

من مكان للاحصاء في أن الاحصاءات كانت لن تجد لها مكاناً في الميكانيكا «الكلاسيكية» لكل من غاليليو ونيوتن .

أما الآن فاذا كان يفترض فجأة بأن محتويات ذاك الحقل يمكن أن تفهم ، أو هي قابلة للفهم احصائياً فقط ومن الوجهة الاحتمالية (بدلاً من أن تفهم بالصحة البدهية تلك التي أجمع على المطالبة بها مفكرو العصر الباروكي) فما هو إذن معنى هذا الافتراض؟

انه لا شك يعني أن موضوع الفهم انما هو ذواتنا . فالطبيعة « المعروفة» هي ، على هذا النمط ، الطبيعة التي نعرف بها بواسطة الخبرة الحية ونعيشها داخل ذواتنا . أما ما تؤكده النظرية (وهي بسبب كونها ذاتها يجب أن تؤكد) (وتطالبنا بالاقرار بهذه اللاإعكاسية التي لا تحدث أبداً في الواقعة) فإنما يمثل أثراً من آثار الشكل الذهني الصارم القديم ، انه ذاك التقليد الباروكي العظيم الذي اتخذ من الموسيقى الكونتربونتية شقيقة توأما له . ولكن اللجوء الى الاحصاءات يظهر ان تلك القوة التي ضبطها ذاك التقليد وجعلها قوة فعالة مؤثرة قد استنزفت آخر طاقاتها . فالصيرورة والصير ، المصير والسببية (العلية) ، والعناصر التاريخية وعناصر علم الطبيعة ، هذه كلها أمور بدأ الناس يخلطون بينها ، وأخذت قوانين الحياة والنمو والعمر والاتجاه والموت تزدحم وتتجمهر .

والآن هذا هو ما يجب أن تعنيه ، من وجهة النظر هذه ، اللاإعكاسية في عمليات العالم . فهي لم تعد تعبيراً عن حرف T الفيزيائي ، بل إنما أصبحت الزمان التاريخي المختبر باطنياً والذي ينطبق كل الانطباق على المصير .

لقد كانت الفيزياء الباروكية غصناً وجذعاً فيزياء منهاجية ، وبقيت على حالها هذه طالما لم تنهك تركيبها نظريات كهذه النظريات ، وطالما كان ميدانها خالياً من أي شيء عبر عن المصادفة والاحتمال . ولكن حالما اندفعت هذه النظريات الى الوجود ، أمست الفيزياء الباروكية فيزياء سيمائية . «فمجرى العالم » قد بلغت نهايته ، وفكرة نهاية العالم تتستر الآن تحت قناع من قواعد وقوانين رياضية لم تعد

في جوهرها أبداً قواعد وقوانين .

إن شيئاً « غوتياً » قد دخل الفيزياء ، واذا مـا فهمنا المعنى الاعمق لمعارضة غوتيه الشجية لنيوتن في موضوع « علم الألوان » عندئذ سنتحقق من كامل ثقل ما تعنيه هذه المعارضة . ففيها كانت الرؤيا الوجدانية تناقش ضد العقل ، والحيـاة تجادل ضـد الموت ، والصورة المبدعة تعارض القانون الاشتقاقي . فعالم الشكل الانتقادي لمعرفـة الطبيعة انبثق من الشعور بالطبيعة ، من الشعور بالله ، بوصفه الضد المستعان به . وهنا في نهاية هذه المرحلة المتأخرة ، يبلغ عالم الشكل الانتقادي نهاية المسافة المقررة له ، وها هو يستدير ليعود الى موطنه (Home) .

وهكذا فان قوة التصوير أي الديناميكا الفعالة تعزّم مرة ثانيـة على الرمز العظيم للعاطفة التاريخية للانسان الفاوستي واعني بها الاهتمام ، المطل على أبعد البعيد من ماضي ومستقبل ، والدراسة التاريخية المحلقة فيما وراءها ، والدولة المحدقـة فيما أمامها ، والاعترافات والتأملات الباطنية ، والاجراس التي تتردد اصداؤها في كل جوانب ريفنا ، والتي ذرعت مرور الحياة .

إن نفسية كلمة الزمان ، كما نحس بها نحن وحدنا ، بوصفها فقط موسيقى ادائية ، والتي لا تستطيـع أن تحملها أية تشكيلية تمثاليـة ، هي نفسية كلمة موجهة الى هدف ، ولقد شخص هذا الهدف في كل صورة حياة أدركها الغرب ، شُخص على انه المملكة الثالثة ، على أنه العمر Age الجديد ، على أنه مهمة الجنس البشري ، على أنه نتيجة التطور ، وشُخص في الانتروبي على انه حالة الختـام المقدرة لكل « الطبيعة » الفاوستية .

إن الشعور الاتجاهي ، وهو الرابطة بين الماضي والمستقبـل ، هو شعور مضمر في المفهوم الاسطوري للقوة الذي يرتكز اليه كامل عالم الشكل «الدغماتي » هذا ، وهو حين وصف العمليات الطبيعية يبرز بوضوح . ولهذا لن يكون كثيراً إذ قلنا بأن الانتروبي ، بوصفها الشكل الذهني الذي يُجمع فيـه مجموع أحداث الطبيعـة كوحدة تاريخية فراسية ، تكمن ضمناً وراء كل تشكيلة من المفاهيم الفيزيائية وذلك

منذ بداية البداية ، وهكذا فإنها عندما خرجت الى ميدان الوجود (كما قدر لها أن تخرج في يوم ما) كانت بمثابة « اكتشاف » لاستقراء علمي يطالب كل العناصر النظرية الأخرى في المنهاج « بمساندته » و« معاضدته ». وكلما ازدادت الديناميكا في استهلاك امكاناتها الباطنية وهي تقترب من هدفهـــا ، تزداد الضرورة المتعضية للمصير حدة في تأكيد ذاتها جنباً الى جنب والضرورة اللامتعضية للسببية (العلية) ، ويجعل الاتجاه نفسه محسوساً بـــه مثله كمثل القدرة والكثافة عاملي الامتداد المجردين . ويطبع مجرى هذه العملية بظهور سلاسل كاملة من الفرضية العلميـــة الجريئة ، وكلها من نوع متشابه ، والتي تستوجبها فقط النتائج التجـــاربية ، والتي تخيلهـــا فعلاً الشعور بالعـــالم والميثولوجيا منذ زمن طويل يعود الى العصر الغوطي .

وهذا الأمر وضح، قبل كل شيء ، في الفرضية العلمية الشاذة والقائلة بالانحلال الذري ، والتي توضح ظواهر الاشعاع الذري ، والتي بموجبها ذرات الاورانيوم ، التي صانت جوهرها مدة ملايين السنين من الزمن بالرغم من كل المؤثرات الخارجية، دون تعديل أو تبديـل ، تنفجر فجـــأة ودون ما سبب محدد لها لتبعثر جسيماتها الصغرى المنطلقة في الفراغ بسرعة آلاف الكيلومترات في الثانية . وهنـاك فقط افراد قلائل من مجموع الذرات المشعة هم الذين ضربهم المصير هذه الضربة ، أمـــا جيران هذه الذرات المنكوبة فانها بعيدة كل البعد عن آثار ضربات المصير هذه . وهنا ايضاً نشاهد صورة للتاريخ لا « للطبيعة » ، وبالرغم من المنـاهج الاحصائية تبرهن على ضرورتها هنا ايضاً ، الا أنه باستطاعة المرء أن يقول تقريباً بأن الرقم الرياضي قد استبدل بالرقم الكرونولوجي .

فالروح الفاوستية ، مع فكرات كهذه ، تعود الآن الى اصولها . ففي مستهل بداية العصر الغوطي، وتماماً في الوقت الذي كانت خلاله تبنى الساعات الميكانيكية، شاعت الاسطورة القائلة بأن العالم قد بلغ نهايته ، ونشأ راجناروك Ragnaröck وضباب الآلهة .

وقد يكون راجناروك ، ككل اشكاله في الاساطير الالمانية القديمة المشهورة عن راجناروك ، (أكان في شكل فولوسبا Völuspa ، أو في شكل موسبللي Muspilli المسيحية) قد شخص ، كثيراً أم قليلاً ، وفق النوازع الكلاسيكية وخاصة النوازع المسيحية العجائبية ، لكنه مع هـذا هو تعبير النفس الفاوستية ورمزها . فالمدرسة الاولمبية لا تعرف صيرورة ولا برهات حقبية تاريخيـــة ولا هدفاً ، لكن الاندفاع في البعد هو خلة فاوستية .

ان للقوة والارادة هدفاً ، وحيث يوجد هدف توجد ايضاً نهـاية بالنسبة للعين المتسائلة . فذاك الذي عبر عنه مرئي التصوير الزيتي بالنقاط المتلاشية ، وعبرت عنه الحديقة العامة الباروكية بوجهة نظرها ، (Point de Vue) وعبر عنـه التحليل بالمصطلح التـاسع Nth (وهذه كلها استنتاج لتوجيه مقدر) ينتحل هنا شكل المفهوم Concept . ففاوست بطل الجزء الثاني من دراما « غوتيه » يعاني الآن الاختصار ، لأنه بلغ هدفه ، فما تعنيه اسطورة غسق الآلهة ، هو نفسه الذي تعنيه نظرية الانتروبي اليوم ، انهـــا تعني نهاية العالم ، بوصفها اكتمالاً لتطور باطني ضروري .

-١٥-

والآن يبقى أمامنـا أن نخطط المرحلة الأخيرة للعلم الغربي . فدرب الأفول المنحدر برفق من وجهة نظرنا واضح ومنظور .

إن التطلع اماماً الى المصير المحتوم ، هو ايضاً جزء من المقدرة التاريخية التي هي هبة خاصة من هبات الفاوستية . فالانسان الكلاسيكي قد مات ، كما سنموت نحن ،

لكنه مات وهو غير عالم،ولقد كان يؤمن بكينونة خالدة وعاش أيامه حتى آخرها برضى صريح ، وكان يعتبر كل يوم يمضيه هبة من الالهة . لكننا نحن نعرف تاريخنا وأمامنا تتجسد الآن أزمة روحية أخيرة ستعصف بكل من اوروبا واميركا ، أما فعلى أي شكل سيكون مجرى هذه الأزمة وسبيلها ، فان الهيلينية المتأخرة زمناً هي التي تجيبنا عن هذا السؤال . ان طغيان العقل ، (هذا الطغيان الذي لا نحس به ولا نعيه لأننا نحن قمته وذروته) هو في كل حضارة ليس اكثر من حقبة تمتد بين الانسان والانسان القديم ، أما أبرز تعبير له فهو يتمثل في مذهب من العلم الصحيح والجدلية والتظاهرة والسببية .

فالعلم الايوني بالنسبة للعصور القديمة ، والعلم الباروكي بالنسبة الينا كانا يشكلان عضده الصاعد، والان فاننا نسأل:أي شكل سينتحله منعطفه الانحداري؟

انني اتنبأ انه في هذا القرن ، قرن الاسكندرانية العلمية الانتقادية،قرن الحصاد الوفير والصياغات الختامية ، سينشأ عنصر جديد من داخل الباطن ليكتسح ارادة العلم للنصر ويخلعها .

فالعلم الصحيح يجب أن يهوي حالاً على سيفه المرهف الحاد . فلقد استهلكت مناهجه في القرن الثامن عشر ، واستنزفت قواه في التاسع عشر ، والآن يراجع دوره التاريخي بنظرة نقادة خطرة . ولكن هناك درباً من الارتيابية الى « التدين الثاني » الذي يعتبر ذيلاً للحضارة وليس مقدمة لها . فالناس (في مثل هذه الحقبة) يستغنون عن البرهان ويرغبون فقط في الايمان ولا يريدون التحليل أو التشريح .

ان الفرد يقلع وينبذ العلم بواسطة وضعه الكتب جانباً، أما الحضارة فتعبر عن نبذها له بالتوقف عن التجلي في الاذهان العلمية الرفيعة. لكن العلم يوجد فقط داخل الفكر الحي لأجيال عظيمة من العلماء والحكماء ، وليست للكتب أية قيمة اذا لم تكن حية فعالة ومؤثرة في الناس الذين هم جديرون بها ، وما النتائج العلمية غير

عبارات وجمل لتقليد ذهني ، وعندما لا يعود أي انسان يعتبر العلم بوصفه حدثاً ، فهذا هو ما يشكل اندثاره وموته ، زد على ذلك أن عربدة علمانية صحيحة تمتد قرنين كفيلة بتعميم الامتلاء والتشبع ، وليس الفرد هو الذي يتشبع ويكتفي بل انما هي الحضارة ، وهي تعبر عن امتلائها واكتفائها بواسطة دفعها بالأقل فالأقل من البحاثين غير المخصبين الى ميدان الوجود. لقد كان قرن ازدهار العلم الكلاسيكي هو القرن الثالث بعد وفاة ارسطوطاليس ، وعندما توفي ارخميدس وبرز الرومان الى مسرح التاريخ كان العلم الكلاسيكي قد بلغ نهايته . أما قرن ازدهار علمنا فانما هو القرن التاسع عشر ، وفي عام ١٩٠٠ لم يعد للعلماء من وزن جاوس وهومبلدت وهلمهولتز وجود ، فالاساتذة العظام في الفيزياء كما في الكيمياء ، في البيولوجيا كما في الرياضيات قد توفوا جميعاً ، ومن نراهم اليوم فانهم هم المعفرون اللامعون في حقل العلم الذين يتدبرون الأمور من جمع واعداد ونسخ وينتهون دائماً الى ما انتهى اليه العلماء الاسكندرانيون في العصر الروماني . فكل شيء لا ينتمي الى جانب الحياة الواقعي ، الى السياسة والتقنية أو الاقتصاد ، فانما يعرض العارض العادي المألوف ..

وبعد وفاة ليسبوس لانرى أي نحات عظيم أو فنان يوصف كرجل مصير ، كما وانا لانشاهد عقب تصرم عصر الانطباعية أي مصور ، ولا نصادف بعد فاغنر أي موسيقي ، فعصر القيصرية لا يحتاج فناً أو فلسفة . فإراتوستينيس Eratosthenes وارخميدس هذان المبدعان الأصيلان ، يخلفهما بوسيدونيوس وبليني ، الجامعان المعفران واخيراً يعقبهما بتوليمي و « غالن » الناسخان الأصيلان . وكما أن التصوير الزيتي والموسيقى الأداتية قد استنزفت خلال قرون قليلة امكاناتها ، كذلك فان الديناميكا التي بدأت تتبرعم قرابة عام ١٦٠٠ قد أمست في يومنا هذا في قبضة الانحلال .

ولكن ، وقبل إسدال الستار ، هنــاك مهمة أخيرة منوطة بالروح الفاوستية التاريخية ، مهمة لم تحدد بعد ، ولم تراود حتى خيال أحد من الناس على انها ممكنة ، فلا يزال أمامنا أن نكتب مورفولوجيا العلوم الصحيحة ، هذه المورفولوجيا التي

ستكتشف كيف أن كل القوانين والقواعد العلمية والمفاهيم والنظريات ترتبط باطناً بعضها ببعض كأشكال ، وستعرف ما هو مغزاها ، بوصفها كما ذكرت ، في مجرى حياة الحضارة الفاوستية . فمعالجة ثانية للفيزياء والكيمياء والرياضيات النظرية بوصفها مجموعة من الرموز هي بمثابة غزو اجتياحي أكيد تشنه نظرة حدس متدينة الى العالم على مفهوم العالم الرياضي وتكتسحه اكتساحاً ، وستكون هذه المعالجة ايضاً مجهوداً ابداعياً سيائي الجوهر اخيراً ، مجهوداً يستهدف حتى تحطيم المنهاجية وامتصاصها بوصفها تعبيراً ورمزاً .

وفي أحد الايام لن نعود نسأل كما كانوا يسألون في القرن التاسع عشر عن القوانين الصحيحة التي تكمن وراء المشابهة الكيميائية أو وراء الدايا ــ مغنطيسية Diamagnatism ، بل بالأحرى سنذهل فعلاً ونتساءل كيف سوغت عقول من طراز ممتاز لنفسها بالانشغال التام في مثل هذه الأمور . وسنسأل انفسنا من أين جاءت هذه الأشكال التي خصت وعينت للروح الفاوستية ، ولماذا خص بها جنسنا حصراً من دون بقية الجنس البشري الآخر ، وما هو المغزى العميق الكامن في حقيقة صيرورة الارقام التي اكتسبناها ظاهرية Phenomenal في هذا الثوب التنكري المشابه للصورة . ولا يفوتنا القول بأنه بالكاد يخطر اليوم على بالنا كم هي وفرة قيمنا الموضوعية وخبراتنا التي ترتدي لباساً تنكرياً ، وهي مجرد صورة وتعبير .

ان العلوم المتفرقة من ابستيمولوجيا وفيزياء وكيمياء ورياضيات وفلك تقترب بسرعة غريبة اليوم من بعضها بعضاً وتتقارب في اتجاهاتها نحو اكتساب وحدة كاملة لنتائجها . أما نتيجة هذا التقارب والاقتراب فانما ستكون انصهار عوالم الشكل واندماجها بعضاً في بعض ، وهذا الاندماج سيعرض من جهة منهاجاً لأرقام ذات طبيعة وظائفية وسيكون منهاجاً مختزلاً الى عدد قليل من القوانين الأساسية ، ويكون من جهة أخرى مجموعة صغيرة من النظريات ، بوصفها مخارج الكسور ، لصور الكسور هاتيك ، حيث سترى هذه في النهاية كأنها أساطير

أزمنة النبع تتقنع باقنعة حديثة ، وهي لذلك قـــابلة للاختزال ، (وبالضرورة تختزل فوراً) الى طبائع سيمائية هامة قابلة للتصوير ، هي الجوهريات .

ان هذا التقارب في الاتجاه بين العلوم المختلفة لم يلاحظ بعد ، ومرد هذا الأمر يعود لسبب واحد هو أنه منذ أن توفي « كنت » (والحق منذ أن توفي ليبنتز) لم نتجب بأي فيلسوف ذي سطوة على معضلات كل العلوم الصحيحة . فحتى منذ قرن واحـد ، كانت الفيزياء غريبة عن الكيمياء ، لكننا اليوم لا نستطيع أن نعالج الواحدة منهــــا بمعزل عن الاخرى . ولنتأمل بالتحليل الطيفي ، وبالنشاط الاشعاعي ، وباشعاع الحرارة . فبينما كنا نستطيع منذ خمسين عامـــاً أن نصف جوهر الكيمياء دون الاستعانة تقريباً بالرياضيات ، نرى أن العناصر الكيمائية اليوم تصعد نفسها لتصبح عوامل رياضية ثابتة في مركبات علاقة المتغير

The Variable Relation — Complexes

زد على ذلك أن الفيزيولوجيا هي في طريقهــــا لتصبح فصلاً من الكيمياء العضوية ، وهي تستغل اليوم مناهج حساب التفاضل والتكامل اللانهائي الصغر . كما وان فرع الفيزياء القديمة (هـــذا الفرع المميز بموجب الاحاسيس الجسمانية والمشتمل على البصريات والسمعيات والحرارة) قـد ذاب في ديناميكا المادة وفي ديناميكا الاثير ، وهذان النوعان من الديناميكا هما ايضاً لا يستطيعان ان يحافظا على الحدود الفاصلة بينهما محافظة رياضية واضحة. أضف الى ذلك ان آخر جدليات الابستيمولوجيا تتحد الآن وجدليات التحليل الارقى والفيزياء النظرية كي تحتل ميداناً غير قابل للانفتاح تقريباً ، والى هذا الميدان تنتمي مثـلاً النظرية النسبية ، أو يجب أن تنتمي اليه .

إن لغة الاشارة التي تعبر بواسطتها نظرية انبعاث الاشعاع الذري عن نفسها ، هي لغة كل جردت تجريداً كاملاً من كل محسوسية .

وحالمـا تبدأ الكيمياء بمعالجة تعريف خصائص العناصر أدق تعريف ممكن ،

كالكفاءة الكيميائية Valency والثقل والمماثلة والتفاعل تبدأ بالعمل للتخلص من الآثار المحسوسة لهذه . فالقول هو ان العناصر تختلف في طبائعها وفقاً لاشتقاقها من هذا المركب أو ذاك . وهي تعرض على انها مركبات من وحدات مختلفة تسلك فعلاً (وواقعياً) كوحدات من نظام أرقى ، وهي غير قابلة عملياً للتفريق بينها ، لكنها تظهر اختلافات عميقة بينها في ميدان النشاط الاشعاعي . وبواسطة انبعاث الطاقة المشعة فان الانحلال يستمر دائماً في عمله ، وهكذا باستطاعتنا أن نقول بأن هناك زمان حياة للعنصر ، وذلك تناقضاً منـــا ، والمفهوم الاصلي للعنصر وروح الكيمياء الحديثة التي أبدعها لوفوازييه .

ان جميع هذه النوازع تدفع بفكرات الكيمياء لتقترب اقتراباً وثيقاً من نظرية الانتروبي ، وبإيحائها الينا بالتعارض القائم بين السببية (العلية) والمصير ، بين الطبيعة والتاريخ . كما وان هذه النوازع تشير الى الدروب التي يسلكها علمنا ، فهناك من جهة دروب تتجه نحو الاكتشاف الذي تنطبق نتائجه المنطقية والرقمية على تركيب العقل نفسه ، وهناك من جهة اخرى دروب تتجه نحو الرؤيا (الوحي الالهام — المترجم) القائلة بأن كامل النظرية التي تلبسها الارقام انمـــا تمثل التعبير الرمزي للحياة الفاوستية .

وهنا يتوجب علينا ، ونحن نقترب بدراستنا من ختامهـا ، أن نذكر النظرية الفاوستية الأصيلة ، نظرية « المجـاميـع » Aggregates ، وهذه نظرية من أخطر نظريات كامل عالم الشكل هذا لعلمنا . فهي في تناقضها الأشد والرياضيات الأقدم ، لا تعالج كميات افرادية ، بل انما تعالج المجاميع التي تتشكل من كل الكميات ، (او المواد) مثلاً كل الأرقـــام المربعة أو كل المعادلات التفاضلية لنوع معين . ومجموع كهذا يدرك كوحدة جديدة ، رقماً جديداً من نظام أرقى ، ويزن هذا الرقم بموازين من أنواع جديدة لم تخطر على بال أحد حتى الآن ، « كالفاعلية » Potency و « النظام » و « التكافؤ » و « المحاسبة » ويبتكر الرقم قوانـــين ومناهج فاعلية بالنسبة الى هذه الموازين .

وهكذا عندما تحققت هذه النظرية ، فانها تعتبر بمثابة نهاية الامتداد للنظرية الوظائفية التي امتصت كامل رياضياتنا ، وهي الان تعالج العوامل المتغيرة بواسطة مبادىء نظرية المجموعات Theory of Groups ، وذلك من جهة طبيعة الوظيفة للعوامل المتغيرة ، وبواسطة مبادىء نظرية المجاميع من جهة قيم العوامل المتغيرة. ان الفلسفة الرياضية تعرف تماماً بأن هذه التأملات القصوى في طبيعة الرقم تنصهر وتندمج في تأملات المنطق ، وهناك اليوم بعض الناس يتحدثون عن علم جبر للمنطق Algebra ، فدراسة القواعد الأولية الهندسية قد اصبحت فصلاً من الابستيمولوجيا .

ان الهدف الذي تقصده كل هذه النظريات ، والذي يحس به كل بحاثة خاص في الطبيعة داخل باطنه على انه زخم ومُحرك ، انما هو التحقيق لتسام رقمي مجرد ، والاجتياح الكامل لكل ما هو منظور وظاهر ، واستبداله بلغة تخيلية لا يفهمها الرجل العادي ، ويستحيل علينا أن نتحقق منها حسياً ، لكنها لغة يضفي عليها الرمز الفاوستي العظيم للفراغ اللامتناهي مهابة الضرورة الباطنية ووقارها . ان الارتيابية العميقة لهذه الأحكام النهائية تشد من جديد النفس الى اشكال التدين الغوطي المبكر .

فما حولنا من العالم اللامتعضي والمعروف والمشرّح ،العالم كطبيعة وكمنهاج ، قد عمق ذاته حتى أصبح مجرد دائرة من الأرقام الوظائفية . ولكن كما سبق لنا ان رأينا أن الرقم هو رمز من أهم الرموز الأولية في كل حضارة ، ولذلك فان الطريق الى الرقم المجرد تفضي بنا ايضاً الى العودة الى الضمير الحي ، الى سره الخاص ، والى رؤيا ضرورته الرسمية الخاصة .

وعندما يُبلغ الهدف يتساقط النسيج الواسع الرث البالي المتزايد في لغوه والمنسوج حول علومنا الطبيعية على الأرض مزقاً مزقاً ، فهو على كل لم يكن

سوى التركيب الباطني « للعقل » وكان له بمثابة علم الصرف والنحو الذي اعتقد بأنه يستطيع بواسطته ان يتغلب على المنظور وان يستخلص الحقيقة منه . ولكن ذاك الذي كان يغطيه النسيج ، هو مرة اخرى ، الأعمق والأبكر ، انه الأسطورة ، انه الصيرورة الفاعلة ، انه الحياة نفسها .

إن الهدف الختامي الذي تنزع اليه الحكمة الفاوستية (وهو هدف بالرغم من أنها لم تره إلا في أسمى لحظاتها) يتمثل في إذابة كل المعرفة في منهاج ضخم يتألف من الروابط المورفولوجية . فالديناميكا والتحليل ، من حيث كونها لغة شكل وجوهر ، ينطبقان كل الانطباق على الرومانسك والزينة ، وعلى الكاتدرائيات الغوطية والمذهب المسيحي الالماني والدولة السلالية ،فهناك شعور واحد هو الشعور نفسه ينطق من الديناميكا والتحليل . فهذان قد ولدا مع الحضارة الفاوستية وشاخا معها وهما يعرضان الحضارة في عالم النهار ، والفراغ بوصفه دراما تاريخية. ان اتحاد شتى النظريات العلمية في ارادة واحدة يحمل كل طوابع فن الكونتربنتيه العظيم ، فالموسيقى اللانهائية الصغر المنسابة الحانها في فراغ العالم اللامحدود ، هي الحنين العميق القلق للنفس الفاوستية ،تماماً كما كان الكون اليوقليدي المنتظم تمثالياً ، بغية النفس الكلاسيكية ومناها . أما ذاك الذي صاغته الضرورة المنطقية للعقل الفاوستي على شكل سببية (علية) ديناميكية آمرة مازمة ، ثم طورته الى علم دكتاتوري كادح محول للعالم ، فإنما هو التركة العظمى التي تخلفها النفس الفاوستية وراءها لنفوس الحضارات الاخرى التي ستنطلق من عالم الغيب مستقبلاً ، وهي تركة تتألف من أشكال هائلة في تساميها والتي قد يتجاهلها الورثة . والان وبعد كدح طويل يعود العلم الغربي متعباً الى بيته الروحي .

الفصل الثاني عشر

الأصل والمنظر الطبيعي

(أ)

الكوني والكون الأصغر (Microcosm)

– ١ –

تأمل في الازهار عند الغروب ، وانظر كيف تغتمض الواحدة منهـــا تلو الاخرى ، إن شعوراً غريباً ينضغط عليك ، واحساساً غامضاً يتملكك وانت في حضرة هذا الوجود الاعمى الشابيه بالحالم والمحدود أرضاً ، فالغابة الخرساء والمروج الصامتة وهذا الدغل وذاك الغصن ، هي جميعاً لا تحرك ذواتها ، فالهواء هو الذي بها يلعب ويتلاعب ، والبعوضة الصغيرة هي وحدها حرة – انهـا ترقص صامتة على أضواء الغروب وتتحرك الى حيث ترغب وتريد .

ان النبتة هي لا شيء بحد ذاتها ، فهي تشكل جزءاً من المنظر الطبيعي الذي دفعت بها المصادفة اليه لتضرب جذورها فيه . إن الغسق ، والبرداء وانغماض كل

زهرة ، هي أمور ليست بعلة ومعلول ، وليست خطراً أو جواباً مراداً على خطر. انهـا جميعاً عملية بسيطة من عمليات الطبيعة التي تنجز نفسها بالقرب ومع وداخل النبتة ذاتها .

إن الحيوان هو نقيض النبتة ، فهو بمقدوره أن يختار ، اذن انه محرر من عبودية كل ما تبقى من العالم . فجماعة النحل القزمة هذه التي تتراقص وترقص باستمرار ، وذاك الطائر المتوحد الذي لايزال يطير خلال المساء ، والثعلب الذي يقترب خلسة من العش ، كل هذه هي عوالم صغيرة خاصة بها داخل العالم العظيم الاخر . وهـذا الحيوان المدبي Animalcule الذي يقطن قطرة من الماء ، والذي هو أصغر من أن تبصر به العين البشرية ، فبالرغم من انه لا يعمر اكثر من ثانية وليس له أكثر من زاوية من قطرة الماء هذه كميدان حياة ، الا أنه مع هذا كله حر ومستقل في وجه الكون ، أما شجرة البلوط الجبارة التي تعلق على احدى اوراقها قطرات من مـاء فانها ليست حرة مستقلة (كالحيوان المدبي) .

ان العبودية والحرية ، يشكلان في نهاية كل مطاف واعمقه الصفـة المميزة أو العلامة الفارقة التي نتمكن بواسطتها أن نفرق بين الوجود النبـاتي وبين الوجود الحيواني .

ومع كل ذلك فان النبتة وحدها هي بكليتها مـا هي ، بينما أنه يوجد داخل كينونة الحيوان شيء ما ثنائي مزدوج . فالنبتة هي فقط نبتة ، أمـا الحيوان فهو نبتة بالاضافة الى شيء ما اكثر . فالقطيـع الذي يتكتل مرتجفاً أمـــام الخطر ، والطفل الذي يتشبث باكياً بأمه ، والانسان الذي يجاهد جهاد اليائس ليشق طريقه الى الله ، كل هؤلاء ينشدون العودة من حياة الحرية الى عبودية النبات التي حرروا منها ودفعوا الى الفردية Individuality والعزلة والتوحد .

إن بذور نبتة مزهرة تظهر تحت المجهر ورقتين غمديتين تشكلان وتصونان النبتة الفتية ، التي ستندفع في التو الى عالم الضوء ، بما لهـذه النبتة من اعضاء دورة حياتية وتناسل بالاضافة الى شيء ثالث يحتوي على جذر المستقبل ويقول لنا بأنه قد

ُقدر للنبتة قدراً محتوماً في أن تصبح مرة ثانية جزءاً من المنظر الطبيعي. أما لدى الحيوانات الأرقى ، فاننا نجد عكس ما نجده لدى النبات، إذ اننا نرى انالبويضة الملقحة تشكل في الساعات الأولى من وجودها الافرادي غمداً خارجياً (بداني) ينغلق على الأوعية الداخلية المركبات للاجزاء - الدورية والتناسليـة (واعني بهذه العنصر النباتي في جسم الحيوان) ويفصلها عن جسم الأم وكامل بقية العالم. ان هذا الغمد الخارجي يرمز الى الطبـع الجوهري للوجود الحيواني ويميز النوعين اللذين اتخذهما ظهور الكائن الحي على هذه الأرض .

هناك أسماء نبيلة للحيوان والنبات ، وقد ابتدع هذه الاسماء وورثها لنا العـالم الكلاسيكي . فالنبتة هي شيء ما كوني ، والحيوان بالاضافة الى كونيته ، هو كون أصغر بالنسبة الى الكون الكبير . فعندما تفصل الوحدة ذاتها ، على هذا النمط ، عن الكل ، وتصبح قادرة على تحديد مركزها بالنسبة الى الكل ، حينئذ وحينئذ فقط تغدو الوحدة نتيجة لذلك كوناً أصغر وحتى الكواكب في دوراتها العظمى وأفلاكها الهائلة ترسف في اغلال العبودية ، وليس هناك غير هذه العوالم الصغرى هي وحدها التي تتحرك حرة طليقة بالنسبة الى عالم ضخم عظيم يبدو لوعيهـا بوصفه العالم المحيط بها (البيئة) . وبواسطة فردية الكون الأصغر هذه وحدها ، يكتسب ذاك الذي يقدمه الضوء الى عيونها - عيوننا - معنى « كجسم » . ونحن حتى فيما يتعلق بالنبات ترانا نحجم ، بسبب من نازع باطني ما ، عن أن نرضى بكينونتنا الجسمانية .

إن كل ما هو كوني يحمل طابـع مراحل الدورة Periodicity ، وهو ذو ايقاع (نظم ، نهج) ، أما كل ما هو كوني أصغر فإنما يمتلك استقطابية Polarity ، يمتلك « توتراً » . ونحن نتحدث عن تنبه متوتر ، فكر متوتر ، لكن كل اوضـاع اليقظة هي في جوهرها توترات . فالحاسة والموضوع ، أنا وأنت ، العلة والمعلول ، والشيء والخاصة ، كل واحد من هذه الأشياء هو توتر بين اشياء مميزة منفصلة قائمة بذاتها . وعندما يتجسد الوضع الذي نسميه حامـــلا بالمعنى ، أي بالضغط

Détente ، عندئـــذ يـنزل فوراً التعب والنوم بالجانب الكوني الأصغر من الحياة . وحالما يغط الكائن البشري في سباته ويتراخى فيه كل توتر ، حينئـذ يمارس فقط هذا الكائن وجوداً شبيهاً بوجود النبات .

ومن جهة اخرى فان الايقاع الكوني هو كل شيء يمكن شرحه وتفسيره بمصطلحات كالاتجاه والزمان والايقاع والمصير والحنين ، وذلك ابتـــداء من وقع حوافر زوجين من الخيل الكريمة الأصل على الارض ،والايقاع العميق لاقدام جنود أباة الى صحبة عاشقين صامتة ، فالى الحصافة المدركة التي تضفي على محفـل اجتماعي مهابة ووقاراً ، فالى ذاك الحكم السريـع الثاقب الذي يصدره « الخبير بالنـــاس» والذي سبق لي أن اسميته في هذا الكتاب بالحصافة السيمائية .

ان ايقاع الدورات الكونية هذا ، يستمر ويتتـــالى بالرغم من حرية حركة الكوني الأصغر في الفراغ ، وهو من حين الى آخر يحطـم توتر الكائن الفردي اليقظ ويصوغ من توتره تناغماً واحداً عظيماً محسوساً . فنحن إذا ما كنا قد تتبعنا في أحد الأيام السالفة طيران طير في الاجواء العالية (ورأينا كيف انه يرتفـــع ويستدير ويخفق ويفقد نفسه في البعد) فعندئذ كان يجب علينا أن نكون قد شعرنا بيقينه الشبيه بيقين النبات ، والشبيه بيقيننا ، هذا اليقين المتجلي في جملة الحركة هذه ، والذي لا يحتاج الى جسر من العقل ليربط احساسك باحساسي . وهذا هو مغزى رقصات الحرب ورقصات الحب بين الناس والحيوان . وعلى هذا النمط ينصهر لواء من الجند تحت نيران الحرب وهو يندفع الى الهجوم ، فيمسي وحدة ، وعلى هذا المنوال ايضاً يمسي جمهور من الناس جمعت بين اشخاصه مناسبة مثيرة ،جسماً واحداً قادراً على التفكير والعمل بحقارة وعماء وشذوذ لمدة برهة تسبق انفراط عقده . ففي أحوال كهذه يكون الحائط الكوني الأصغر مطموساً مندرساً ، وهكذا ترى هذا الجمهور يتدافع بالمناكب ويهدد ، ويدفع ويجر ويفر ويميل وينحرف ويترنح . فأعضاء من فيه من الناس متشابكة متعاقدة ، واقدامهم مصطخبة متزاحمة ، وصرخة واحدة تنطلق على شفاههم ، ومصير واحد يركبهم جميعاً ، وهكذا نرى أن عالماً

كاملاً قد انبثق فجأة من مجموع عوالم صغيرة فردية .

إن ادراك ايقاع الكوني ندعوه شعوراً (Fühlen) أما ادراك ايقاع الكوني الأصغر فانما ندعوه احساساً (Empfinden) . إن غموض كلمة « احساس » Sinnlichkeit قد طمس الفرق الواضح بين الجانب العام والنباتي من الحياة والجانب الحيواني منها على وجه التخصيص . فاذا أطلقنا على الأول اسم الحياة العنصرية أو الحياة الجنسية ، وسمينا الثاني بالحياة الحسية ، فان صلة عميقة تكشف عن نفسها بينهما. فالأول يحمل دائماً وابداً طابع مراحل الدورة وايقاعها حتى الى حد التناغم والدورات العظمى للكواكب ، يحمل طابع علاقة الطبيعة الأنثى والقمر ، طابع علاقة هذه الحياة ، بصورة عامة ، بالليل والربيع والدفء . أما الثاني فيتضمن التوترات واستقطابيات الضوء وموضوع المعرفة المضاء ، وذاك الذي هو معروف ، يتضمن موضوع الجرح والسلاح الذي سببه . وكل جانب من جوانب الحياة هذه قد تجسد له شكلاً في اعضاء خاصة وذلك في الفضائل التي طورت تطوراً راقياً ، وكلما ارتقى التطور وسما ، يزداد تأكيد كل جانب بياناً ووضوحاً .

ونحن نمتلك عضوين دوريين الوجود الكوني، نظام الدم Blood - System ، وعضو التناسل ، ونملك عضوين مميزين للحركة الكونية الصغرى ، هما الحواس والأعصاب . وعلينا أن نزعم بان الجسم بأكمله كان في الأصل عضواً دورياً واتباعياً .

إن الدم هو رمز الحي بالنسبة الينا . فهو يتابع مجراه دون توقف ابتداء من التلقيح حتى الموت ، ويجري من جسم الأم الى الجنين في احشائها ، وفي الجنين ، ثم الوليد ، ويستمر في مجراه في حالات اليقظة والنوم ولا يعرف ابداً توقفاً أو نهاية . قدماء أسلافنا تجري في عروق سلاسل من الاجيال وتربط هذه الاجيال برباط عظيم من مصير وايقاع وزمان . وقد انجز هذا الأمر في الاصل بواسطة عملية انقسام ومعاودة انقسام ومن ثم انقسام ، فانقسام ابدي التجدد في الدورات

حتى انتهت اخيراً هذه العملية الى عضو جنسي تناسلي معين ، وجعلت من لحظة[1] واحدة رمزاً للديمومة . أما كيف بعدئذ اخذت المخلوقات تنجب وتحمل ، وكيف دفع شبيه النبات في داخلها الى التناسل والتكاثر بغية الحفاظ على دورة خـالدة تتجاوزهم ، وكيف ينشطر خفقان نبض عظيم واحد من خلال كل النفوس المنفصلة ، فيملأ ويدفع ويضبط ويكبح وكثيراً من الاحيان ما يدمر ، فهـذه الأمور كلها هي أعمق ما للحياة من اسرار ، إنهـا السر الذي حاولت كل الاسرار الدينية والشعراء العظام أن ينفذوا اليه ، وهو السر الذي أثارت « تراجدياه » Tragedy غوتيه في « حنينه المبـارك » Selige Sehnsucht ، وفي « قرابات انتقائه » « Wahlverwandtschaften » حيث يتوجب على الطفل أن يموت لأنه قـد دفع به الى الوجود بسبب تنافر بين دورات الدم ، ولأنه ثمرة خطيئة كونية .

ويضيف الكوني الاصغر الى هذه الاعضاء الكونية التي هي على هذه الشاكلة ، « حاسة » العضو (وشدة هذه الحاسة تتوقف على درجة امتلاكها لحرية الحركة قبالة الكون الكبير) ، وهذه الحاسة هي في الاصل ليس اكثر من حاسة اللمس . ونحن حتى الان مع كل ما بلغناه من تطور راق لا نزال نستعمل كلمة « لمس » لنعبر بصورة عامة عن تماسات العين والاذن وحتى الفهم ، وذلك لأن هذه الكلمة هي أبسط تعبير عن حركة المخلوق الحي الذي هو بحاجة دائمة الى اقامة علاقته بعالمه المحيط به . ولكن الاقامة (اقامة علاقة ـــ المترجم) تعني هنـا تحديد مكان ، وهكذا فان جميع الحواس مهما قد تبدو مغالطتها أو بعدها عن البدائي سحيقاً ، فانها في جوهرها حواس ايجابية ، وليس هناك من حواس اخرى . فالاحساس في جميع انواعه يميز بين الخاص به والغريب عنه . أما من أجل التحديد أو التعريف

---

(١) لا شك ان المؤلف يعني بهذه اللحظة لحظة التلقيح .

ـ المترجم ـ

المركزي الموضعي – للغريب بالنسبة الى الخاص فان حاسة شم كلب الصيد تفي بهذا الغرض كما تفي بـــه تماماً حاسة سمع الايل أو عين النسر . فاللون والتألق والانغام والروائح هي جميعاً صيغ مدركة للاحساس وهي تدل على فصل – عزل – تفريق – وبُعد وامتداد . وكالدورة الكونيـة للدم ، كذلك فان النشاط المميز للحاسة هو في الأصل وحدة Unity . فالحاسة الناشطة هي دائماً حاسة فاهمة ايضاً، وفي هذه العلاقات البسيطة ، فان البحث والعثور هما أمر واحد ، وهو ذاك الأمر الذي نسميه بسداد واحكام « اللمس » .

ولم يبدأ الاحساس في عدم انطباقه على فهم الاحساس إلا فيما بعد وذلك خلال المرحلة التي أمست فيها الحواس المتطورة مطالبة بمطالب ذات بال ، فهنا أخـــذ الاحساس يفصل نفسه بوضوح متزايد عن فهم الاحساس . ففي الغمـد الخارجي (البراني) عزل العضو الانتقادي نفسه عن عضو الحاسة .(كما يعزل عضو الجنس نفسه عن عضو الدورة الدموية) . لكن استخدامنـا لكلمات كـ « ثاقب » « حساس » « بصيرة » « تطفل » وقوة تميز، ناهيك بمصطلحات المنطق ، وهذه كلهـا كلمات مقتبسة من العالم المنظور، فان استعمالنا لها يظهر بما فيه الكفاية اننا نعتبر كل الفهم عملاً مشتقاً من الاحساس ، وانه حتى فيما يتعلق بالانسان ، فان الفهم والاحساس لا يزالان يعملان يداً بيد .

اننا نرى كلباً يتمدد غير مبال ، وفجأة نراه متوتراً مصغياً متشمماً ، إن ما يتحسسه الكلب ، فانما هو ايضاً يسعى فقط ليفهمه . فالكلب قـــادر ايضاً على التأمل ، وهذه حال يكون خلالها الفهم وحده تقريباً ناشطاً فعالاً يداعب أحاسيس كابية . وقد عبرت اللغات الاقدم بوضوح شديد عن هذا التدرج وميزت بدقة بين كل درجة ودرجة منه بوصفها نوعاً خاصاً معيناً ، وقد قامت بتمييزها بواسطة يافطة –وسم– (Label) معينة ، لرأى ، سمع ، أصغى ، أصـــاخ السمع ، شم استروح Scent تنشق ، رأى ، تلصص Spy راقب . ففي سلاسل كهذه تزداد أهمية محتوى العقل اكثر فاكثر بالنسبة الى محتوى الاحساس .

واخيراً تتطور على كل حال حاسة عليا سامية من بين الحواس . وهي شيء ما في الكل ، وهذا الشيء ما يبقى أبد الدهر مستعصياً على الارادة للفهم ويستحضر لنفسه عضواً جسمانياً .

فالعين تندفع الى ميدان الوجود ، ويندفع في العين ومعها الضوء بوصفه قطبها المناهض . والتفكير التجريدي بالضوء قد يقود (وفعلاً قاد) الى ضوء مثالي قابل للعرض بواسطة اجتماع صورة الامواج والأشعة ، لكن مغزى هـــذا التطور في الواقعة أن الحياة ، منذ ذاك الوقت فصاعداً ، قد حضنت واستوعبت من خـلال عالم الضوء للعين . وهذه هي الاعجوبة الكبرى ـ العليـــا ـ التي تجعل كل شيء بشري ما هو عليه من حال . وبواسطة عالم الضوء للعين وحده تجسد الابعاد كينونة بوصفها ألواناً وضياءات ، وفي هذا العالم وحده يصبح الليل والنهـــار والاشياء والحركات في امتداد الفراغ المضاء بمتناول البصر ، يضاف الى هذه كلها كون تلك الكواكب اللانهائية في بعدها والتي تستدير فوق الارض ، وافق الضوء ذاك لحياة الفرد التي تمتد بعيداً ما وراء مكتنفات الجسد .

ففي عالم هذا الضوء ، (ولا أعني به الضوء الذي استخلصه العـلم بصورة غير مباشرة وبواسطة ما أمدته به المفاهيم العقليـة من عضد ، هذه المفاهيم التي تشتق نفسها من الرؤى (وهي النظريات في المفهوم الاغريقي) ، أقول في عالم هذا الضوء يحدث أن رؤية القطعان البشرية تتجول على سطح الارض ، الكوكب الصغير ، وأن أحوال الضوء (الفيضان الجنوبي على مصر والمكسيك وسنجابية الشمال) تهب هذه القطعان البشرية المقدرة على تقرير كامل حياتها . فمن أجل عينه يطور الانسان سحر هندسته المعمارية ، حيث أن عناصر البناء التي تعطيها اللمسة ، يعبر عنها ثانيـة بعلاقات يلد بها الضوء .

فالدين والفن والفكر قد نشأت جميعاً من أجل الضوء ، وجميع المفاضـلات تختصر في نقطة واحدة هي ما اذا كان المخاطب هو العين الجسدية ، أم العين العقلية .

وينشأ مع هذا بوضوح كلي فرق آخر ، وهذا الفرق عـــادة ملتبس بسبب استخدام الكلمة الغامضة «الوعي» Consciousness . فأنا أميز الكينونة ، أو الكينونة هنا Dasein ، من الكينونة اليقظة أو الوعي اليقظ (Wachsein)[1]. فالكينونة تمتلك ايقاعاً واتجاهاً ، بينما أن الوعي اليقظ هو توتر وامتداد فالمصير هو الحـــاكم والمسيطر على الكينونة ، بينما أن الوعي اليقظ يميز العلة والمعلول فالسؤال الأولي للكينونة هو « متى ولماذا ؟ » بينما أن السؤال الأولي للوعي اليقظ هو « أين وكيف ؟ »

ان النبتة تمارس وجوداً مجرداً من الوعي اليقظ . وخلال النوم تمسي جميـع المخلوقات نباتاً ، فتوتر الاستقطابية بالنسبة الى العالم المحيط يتراخى وينفرج ويهمد، أما ايقاع الحياة فانه يسترسل ويستمر في مجراه ، والنبتة لا تعرف أية علاقة ، ما عدا علاقتها بمتى ولماذا . فاندفاع أولى الغصينات (الشناغيب) الخضراء من التربة الشتوية ، وانتفاخ البراعم ، وكامل عملية الازدهار الجبارة ، والاريج ، مجد اللون والنضوج ، كل هذه الأمور هي رغبة في انجاز مصير ، وحنين دائم الى – متى ؟ أما « أين » من جهة اخرى ، فانها لا تستطيـع أن تكـون بذات معنى بالنسبة لوجود النبات ، أما هذه « الـ » – أين فهي سؤال يعرّف الانسان اليقظ كل يوم من جديد نفسه بمكانها من العالم المحيط بها ، وذلك لأن ايقاع نبض الكينونة هو وحده الذي يدوم طيلة الأجيال ، بينما أن الوعي اليقظ يبدأ من جديد مـع كل كون أصغر . وهنا يكمن الفرق بين التوليد Procreation والولادة ، فالتوليد

---

١ – Wachsein : كلمة المانية ترجمتها الحرفية الكينونة اليقظة ، ولهذا فان الترجمـة الحرفية للجملة السالفة ، هي : أميز الكينونة هنا Dasein من الكينونة اليقظة Wachsein ، لكننا ترجمناهـا (Wachsein) بالوعي اليقظ ، اعتماداً منـا على الترجمة الانكليزية لهـا waking - Consciousness وقناعة منا بانها تفي بالمراد اكثر من تلك .

(المترجم)

مرهون بالديمومة ، بينما أن الولادة هي بداية . لذلك فان النبتة توّلد ولا تُولّد .
فهي « كائنة هنا » لكن ليست لها يقظة ولا يوم مولد يوسعان نطـــاق مفهوم
العالم المحيط بها .

- ٢ -

وبهـذا نكون قد دُفعنا وجهاً لوجه والانسان . ففي الوعي اليقظ للانسان
ليس هناك من شيء يزعج سيادة العين المجردة أو يعكر عليهـا صفوها . فأصوات
الليل وزئير العواصف ونحيب الرياح ولهاث الحيوان وأريج الزهور ، كل هـذه
تنعش داخل الانسان « الـ - الى أين » و « الـ - من أين » ، في عـالم الضوء ،
ولا يوجد من استثناء لهذا القول مهما كان نوعه ، حتى في عـالم الرائحة ، حيث لا
يزال حتى أقرب رفيق لنا ، وهو الكلب ، يوفق بين انطباعاته البصرية وبين حاسة
الشم فيه . ونحن لا نعلم بأي شيء عن عالم الفراشة التي لا تعكس عينهـا البلورية
الشفافة أية صورة سنتيزية (تركيبية Synthetic) أو عن عوالم تلك الحيوانات التي
هي ، مع عدم افتقارها الاكيد الى الحواس ، عمياء . وهكذا لا يبقى لنـــا من
فراغ إلا الفراغ المنظور ، وفيه قد أوجدت أماكن لذخائر عوالم حاسة اخرى ،
(كالانغام ، - الاصوات - والروائح والحرارة والبرد) بوصف هـــذه العوالم
خصائص أشياء الضوء وآثارها - انهـا لنار منظورة هي تلك التي ينساب الدفء
منها ، وانها لوردة منظورة في الفراغ المضاء هي تلك التي تتضوع أريجـاً ، ونحن
نتحدث عن صوت معين فنقول أنه صوت كمان (كمنجة) .

أما بالنسبة الى الكواكب والنجوم فان علاقاتنا الواعية التي تشدنا اليها ، هي
علاقات محدودة بنظرنا إياها ، فهذه النجوم والكواكب تشع فوق رؤوسنا واصفة

مسارها المنظور . لكن مما لا شك فيه أن الحيوانات وحتى البدائيين من البشر لا يزالون يمتلكون حتى اليوم احاسيس عن عوالم الحاسة تلك تختلف كلياً عن أحاسيسنا . وبعض هذه الأحاسيس نستطيع أن نصورها لذواتنا بواسطة استعانة غير مباشرة بالفرضيات العلمية ، غير ان بعضها الآخر يفلت منا جملة وتفصيلاً .

إن الافقار في المحسوس هذا ، يشتمل على تعميق لا يحده قياس . فالوعي الانساني اليقظ لم يعد مجرد توتر بين الجسد والبيئة ، بل انما هو اليوم الحياة في عالم ضوء مستقل قائم بذاته ، فالجسد يتحرك داخل الفراغ المنظور ، وخبرة العمق هي اندفاع خارجي جبار في البعد القابل للنظر من مركز لضوء ، وهذا المركز هو النقطة التي ندعوها « أنا » « I » .

إن « أنا » هي - مفهوم ضوء ، وانطلاقاً من هذه النقطة قدماً ، تصبح حياة « أنا » في جوهرها حياة تحت - في - الشمس ، ويمسي الليل شبيهاً بالموت ومن الليل ينشأ ايضاً احساس جديد بالخوف يمتص كل الاحاسيس الاخرى داخله ، الخوف امام اللامنظور ، الخوف مما يسمع به المرء أو يحس به أو يترقبه أو يراقبه من خلال آثاره دون أن يبصر به . والحق أن الحيوانات تعرف الخوف وتختبره في اشكال اخرى ، لكن الانسان يجد هذه الاشكال مربكة محيرة ، وحتى القلق الذي ينتاب الانسان عندما يشتمله الصمت وتلفه السكينة اللذين يفزعان الجنس البشري البدائي والاطفال (فيحاولون أن يطردوهما بواسطة الضجيج والحديث بصوت مرتفع) ، اقول حتى هذا القلق يختفي ويتلاشى من صدور النماذج الارقى من الجنس البشري .

إن الخوف من اللامنظور هو جوهر التدين البشري وطابعه . فالآلهة تخمن وتتصور وتتخيل على انها وقائع ضوء ، وما فكرة الاله غير المنظور إلا أسمى تعبير عن التسامي البشري ، فحيث تنتهي حدود عالم الضوء ، يوجد الما وراء ، وما الخلاص سوى التحرر من سحر عالم الضوء وحقائقه . في هذا بالذات يوجد السحر

الذي لا يوصف بجوهر قوة التحرير الحقيقية التي تمتلكها الموسيقى بالنسبة الينا نحن معشر البشر . وذلك لأن الموسيقى هي الفن الوحيد الذي تقع وسائله خارج عالم الضوء الذي أمسى منذ مدة طويلة متساوياً في امتداده وانتشاره وكلية عالمنا ، ولذلك فالموسيقى هي وحدها التي تستطيع أن تخرج بنا من هذا العالم وان تحطم الاستبداد الفولاذي للضوء ، وتتيح لنا أن نتخيل باعزاز أننا على شفا سر النفس النهائي ، وهذا الوهم ناشىء عن الحقيقة القائلة بأن سيطرة حاسة واحدة على وعينا اليقظ هي سيطرة بلغت الآن حداً من الشدة ، وبأن وعينا اليقظ قد وفق بينه وبين عـــالم العين ، الى درجة اصبح معها عاجزاً عن تشكيل عالم للاذن من الانطباعات التي يتلقاها . اذن فان فكر الانسان هو فكر منظور ، ومفاهيمنا مشتقة ومستخلصة من الرؤية ، وكامل نسيج منطقنا هو عـــالم ضوء داخل الخيـــال .

ان هذا التضييق والتعميق اللاحق له اللذين افضيا بنا الى الملاءمة بين كل انطباعاتنا الحسية وبين انطباعات البصر وتنظيمنا لتلك الانطباعات وفق هذه ، قد افضيا بنا ايضاً الى استبدال المناهج التي لا يحصيها عدد للمواصلة الفكرية التي يعرفها الحيوان بوسيط لغة واحدة هو الآن بمثابة جسر في عـــالم الضوء يصل بين شخصين يجتمع الواحد منهما والآخر ، جسمانياً أو نظرياً متخيلا . أمـــا الصيغ الاخرى من التحدث ، والتي اذا مـــا كان قد بقي منها اطلاقاً بقية من آثار أو ذرات منقرضة ، فان اللغة قد امتصتها جميعاً في شكل محاكاة ، ايماءة أو تأكيد . وما الفرق بين النطق البشري المجرد وبين التفوه الحيواني سوى أن الكلمات وروابط الكلمة تشكل ميداناً من فكرات ضوء باطنية ، فكرات بنيت تحت رقابة العين واشرافها وسيادتها . فلكل معنى كلمة قيمـــة من ضوء ، وحتى في حـــالات كلمات كـ « نغم » « ذوق » « برد » أو تسميات كاملة في تجريدها .

وحتى بين الحيوانات الارقى فان عادة الفهم المتبادل المشترك بواسطة رباط

حاسة ، قد أدخل فرقاً مميزاً بين الاحساس المجرد وبين الاحساس الفاهم . ونحن اذا ما ميزنا على هذا النمط بين انطباعات الحاسة ، واحكام الحاسة (واعني حكم الشم ، حكم الذوق أو حكم السمع) نجد في كثير جداً من الاحيان ، أن مركز الثقل حتى في النمل والنحل ، ناهيك بالطيور الجارحة والخيول والكلاب ، قد تحول بوضوح نحو جانب حكم الكينونة اليقظة . ولكن تحت تأثير اللغة وحدها يقام داخل الوعي اليقظ تعارضاً أكيداً معيناً بين الاحساس والفهم، وهذا التعارض هو توتر غير موجود ابداً لدى الحيوان ، وحتى انه بالنسبة الى الانسان بالكاد كان في البدء أكثر من امكانية نادراً ما حققت . إذن فان تطور اللغة قد جر معه قراراً ذا مغزى جوهري ، ألا وهو تحرر الفهم من الاحساس .

وهكذا أمسينا نشهد تزايد ظهور إدراك مغازي مركب انطباعات حسية يوماً بعد آخر ، هذا الادراك الذي كان بالكاد يمكن ملاحظته كانطباع حسي من قبل ، بدلاً من الادراك البسيط الساذج للانطباع .

وأخيراً جرى نبذ هذه الانطباعات نفسها واستبدلت بمضامين اصوات كلمة مألوفة . فالكلمة، وهي في الاصل اسم لشيء منظور تتبدل دون ما وعي الى وسم – طابع – إشارة – لشيء عقلي ، هو « المفهوم » . ونحن بعيدون كل البعد عن المقدرة على تعيين معان صحيحة لأسماء كهذه ، وكل ما نستطيع أن نقنع به وحده فانما هو اسماء جديدة جملة وتفصيلاً . فنحن لا نستعمل ابداً كلمة مرتين ونحن نعني المعنى ذاته في كل مرة ، وليس هناك من انسان يفهم تماماً كما يفهم الآخر ، وبالرغم من هذا فان الادراك المشترك هو أمر ممكن وذلك بسبب النظرة المشتركة الى العالم التي استخلصت باستعمال ومع استعمال لغة مشتركة ، وفي بيئة تجمع بين الحياتات والنشاطات فان مجرد أصوات الكلمة تكفي لتداعي فكرات متشابهة في أصولها (من أصل واحد Cognate المترجم) . وهذه الصيغة من الادراك بواسطة الاصوات المشتقة فوراً والمنعزلة (التجريدية) عن النظر الواقعي الذي على كل حال نادراً ما نستطيع ان نحس به أكيداً لدى المخلوقات من

المستوى البدائي . أقول هذه الصيغة من الادراك هي التي تفصل فصلاً دقيقاً بين النوع الحيواني ذي الوعي اليقظ وبين النوع البشري المجرد الذي تلا ذاك النوع وتبعه . وهكذا تماماً فان ظهور الوعي اليقظ ، في مرحلة ابكر ، على هذا الشكل هو الذي اختط الحد الفاصل بين وجود ما هو شبيه بالنبات بصورة عـــامة وبين الوجود الحيواني على وجه التخصيص .

ان الفهم المنفصل عن الحس يدعى فكراً . والفكر قد أدخل انشقاقاً دائماً على الوعي الانساني اليقظ . فهو الذي سعر الفهم والاحساس بوصف ذاك قوة نفس « أرقى » وهذا قوة نفس « أدنى » . وهو الذي خلق تعارضاً خطيراً بين عالم الضوء للعين الموصوف بأنه بدعة واختلاق وبين الوهم والعالم المتخيل (الذي يشيده المرء لنفسه » والذي تعيش فيه المفاهيم بما لها من لوين باهت لكنه لا يطمس مفاهيم كيفية تركيب ألوان الضوء ، (Coloration) التي تمارس اعمالها -- وتقوم بتجاربها -- ، والانسان طالما هو « يفكر » بأن هذا هو العالم الحقيقي ، العالم بنفسه . لقد كانت الأنا (ego) في مستهل البداية كينونة يقظة على هذه الشاكلة (فالى حد ما هي كائنة وبوصفها أن لها بصراً فلقد أحست بنفسها على أنها مركز عالم ضوء) ، والآن فانها تصبح « روحاً » ، وأعني بذلك فهماً مجرداً « يعرف » نفسه على هذا الشكل ، وعما قريب جداً ستبدأ هذه « الأنا » لا باعتبار هذا العالم المحيط بنفسها فقط ، بل باعتبار ايضاً المتبقي من مركب الحياة ، جسمها الخاص ، بوصفه نوعيا دون ذاتها . وهذا الأمر ليس واضحاً فقط من خلال قامة الانسان المنتصبة علاء ، بل انما هو واضح ايضاً من التشكيل الذهني الكامل لرأسه ، حيث تصبح فيه العينان والجبهة والصدغان أكثر فأكثر وسائل تقـــل التعبير .

إذن فمن الواضح أن الفكر عندما أصبح مستقلاً فانه اكتشف لنفسه صيغة جديدة من نشاط ، وقد أضيف الى الفكر العملي الموجه نحو دستور اشياء الضوء ، هذه أو تلك النتيجة العملية ، أقول أضيف اليه الفكر النظري الثاقب الناقد الذي

فأخذ على نفسه اقامة دستور هذه الاشياء « في ذواتها» أي The Natura Rerum بالضوء ُيجرد من ذاك الذي ُيرى ، وتقوم خبرة العمق للعين بتقوية نفسها خلال سياق عظيم لا يحتمل الخطأ لتطور يفضي بها الى خبرة عمق داخل ميدان مضامين الكلمة الناصع البياض . وهنا يبدأ الانسان بالاعتقاد بأنه ليس بالمستحيل على عينه أن ترى مباشرة من خلال الاشياء الموجودة فعلاً . وهنا يأخذ مفهوم برقبة مفهوم حتى تنهض أخيراً هندسة معمارية جبارة لفكر تتألف من أبنية تنتصب بوضوح كامل تحت الضوء الباطني .

إن تطور الفكر النظري داخل الوعي البشري اليقظ ُيوّلد نوعاً من نشاط يفضي الى نزاع جديد محتوم ينشب بين الكينونة (الوجود) وبين الكينونة اليقظة (الوعي اليقظ) . فالكون الحيواني الأصغر الذي يجتمع فيه الوجود والوعي في وحدة حياة غنية عن البيان ، لا يعرف في الوعي سوى خادم للوجود . فالحيوان « يعيش » ببساطة ولا ُيمعن النظر في الحياة . وعلى كل حال ، ونتيجة للسلطة المطلقة غير المشروطة التي تمارسها العين ، ُتعرض الحياة بوصفها الحياة الذاتية منظورة في الضوء ، وعندما يشتبك الفهم والنطق ، فعندئذ يشكل الفهم مفهوماً لفكر ويشكل مع هذا المفهوم مفهوماً للحياة مضاداً لذاك ، وفي النهاية يميز الحياة كما هي حالها من حال الحياة التي يمكن أن تصير اليها . وهكذا يصبح لدينا بدلاً من العيش المباشر غير المعقد النقيض الذي تعبر عنه شبه الجملة « الفكر والعمل» ولا يصبح ذاك الذي هو مستحيل في الحيوان ممكناً لدى كل انسان فقط ، بل انما يصبح حقيقة أيضاً ، ويمسي في النهاية بديلاً . والحق أن النقيض Autithesis هو الذي شكل كامل تاريخ البشرية الناضجة بكل ما لهذا التاريخ من ظاهرات ، وكلما ارتقت الحضارة شكلاً ، كلما تزايدت سيطرة النقيض على اللحظات الخطرة الشأن لكينونتها اليقظة .

ان الكوني الشبيه بالنبات والكينونة المثقلة بالمصير والدم والجنس ، جميع هذه الأمور تمتلك سيادة وتفوقاً يعودان الى ما قبل كل تاريخ ، وقد حافظت على

سيادتها تلك وتفوقها هذا لأنها هي الحياة . أما الآخر (الكوني الأصغر المترجم) فانما يخدم فقط أغراض الحياة ، لكن هذا الآخر ، لا يريد أن يخدم، بل انما يريد أن يسيطر ويحكم ، زد على ذلك أنه يؤمن بأنه يسيطر ويحكم فعلًا ، لأن من أشد المزاعم جزماً التي تزعمها الروح البشرية ، زعمها القائل بأنها تمتلك سلطاناً على الجسد وعلى «الطبيعة » . ولكن سؤالنا هو : أليس هذا الايمان بحد ذاته هو خدمة للحياة؟ ولماذا يفكر فكرنا على هذه الشاكلة تماماً ؟ ربما كان الكوني الـ — هو (لغير العاقل) it هو الذي يريد لفكرنا أن يفكر على هذا النمط ؟ ان الفكر يستجلب الانظار الى قواه عندما يدعو الجسد وهماً وتصوراً (Notion)وعندما يقيم الدليل على حقارة الجسد ويأمر أصوات الدم بالصمت . ولكن الدم هو الذي يحكم حقاً وواقعاً ، وذلك في أنه يأمر بصمت وهدوء نشاط الفكر بأن يبدأ وأن يتوقف . وهناك ايضاً فرق بين النطق والحياة ، فالكينونة تستطيع أن تستغني عن الوعي وحياة الفهم وليس العكس بالعكس . وبالرغم من كل هذا فان الفكر يسيطر ويحكم في « ميدان الفكر » فقط .

-٣-

الحق ، أن الفرق بين قولنا بأن الانسان قد خلق الفكر ، وبين قولنا بأن الفكر قد خلق الجنس البشري الأرقى ، لا يعدو كونه فرقاً شفوياً . لكن الفكر يضفي لحوحاً على نفسه شرف رتبة بالغة الرفعة في مجموع الحياة ، وهو بجهله أو بلا مبالاته بالحقيقة القائلة بأن هناك صيغاً اخرى للتحقق والاثبات الى جانب صيغه ، يفقد فرصته في مراقبة الكل دون هوى أو تحيز . والحق أن جميع اساتذة الفكر (وهؤلاء كانوا وحدهم تقريباً الناطقين الرسميين في كل حضارة) قد اعتبروا من البدهيات كون الفكر التجريدي البارد هو الطريق لبلوغ « آخر الاشياء » . زد

على ذلك انهم قد زعموا ايضاً ، بأنه لمن الغني عن البيان ، بأن الحقيقة التي يبلغونها وهم يتقدمون على هذه الطريق هي الحقيقة ذاتها التي وضعوها نصب أعينهم هدفاً لهم ، وانها ليست كما هي فعلاً حالها ، بوصفها نوعاً من صورة متخيلة تحل محل الاسرار المستعصية على المعرفة

وذلك لأنه بالرغم من ان الانسان هو كائن مفكر ، إلا انه بعيد كل البعد عن الحقيقة القائلة بأن كينونته تتوقف على تفكيره . وهذا هو فرق لا يستطيع أن يدركه المتحذلق بالفطرة . ان هدف الفكر يدعى « حقيقة » والحقائق « تقام » (وأعني بهذا انها تستخرج من اللاحسية الحية لعالم الضوء في شكل مفاهيم ، ويعين لها دائماً أماكن في منهاج لا يعني سوى أنه نوع من فراغ ذهني . زد على ذلك أن الحقائق هي مطلقة وخالدة ، وأعني انه ليس لها من عمل اكثر في الحياة.

ولكن لا توجد هناك حقائق بالنسبة الى الحيوان ، بل انما توجد فقط وقائع Facts ، وهنا يكمن الفرق بين الفهم العملي والفهم النظري . فالوقائع والحقائق تختلف اختلاف الزمان والفراغ ، المصير والسببية (العلية) .

فالواقعة تتوجه بذاتها الى كامل الوعي اليقظ وذلك من أجل خدمة الكينونة ، ولا تتوجه بنفسها الى جانب الوعي اليقظ ذاك الذي يتصور ان بمقدوره أن يفصل ذاته عن الكينونة . فالحياة الواقعية والتاريخ لا يعرفان سوى الوقائع ، وخبرة الحياة ومعرفة الناس تتعاملان فقط مع الوقائع ، كما وان الانسان النشيط الذي يفعل ويريد ويعزم ويقاتل ويقارن يومياً بين نفسه وقوى الوقائع ، ينظر باحتقار الى الحقائق المجردة بوصفها غير ذات بال . ورجل الدولة الأصيل لا يعرف غير الوقائع السياسية لا الحقائق السياسية . والحق أن سؤال بيلاطوس [1] المشهور هو سؤال كل انسان .

---

١ — يعني سؤال بيلاطوس البنطي للسيد المسيح : ما هي الحقيقة ؟

(المترجم)

لقد كان من اعظم منجزات نيتشه، أنه جابه العلم بمعضلة قيمة الحقيقة والمعرفة، بالرغم من ان هذه المجابهة تبدو رخيصة وحتى كافرة في نظر المفكر أو العلامة بالولادة ، حيث يعتبرها أنها تطعن في كامل العقل بذاته وديكارت تعمد الشك في كل شيء ، ولكنه لم يتعمد أكيداً الشك في قيمة شكه .

وعلى كل حال فهناك فرق بين أن تعرض مشاكل ومعضلات وبين أن تؤمن في حلولها .

ان النبات يعيش ولا يدري بأنه يعيش، والحيوان يعيش ويعرف بأنه يعيش، لكن الانسان يرعب من الحياة ويذهل ويطرح الاسئلة عنها، ولكن حتى الانسان لا يستطيع أن يجيب على اسئلته الخاصة ، فهو بمقدوره فقط أن يؤمن بصواب جوابه ، ومن هذه الجهة لا يوجد هناك أي فرق بين ارسطوطاليس وبين أحط البشر بدائية .

فمن أين ينشأ اذن الارغام على حل الاسرار وتفسيرها والاجابة عن الاسئلة ؟ ألا ينشأ من ذاك الخوف الذي يطل حتى من عيني طفل ، الخوف ، هـذا المهر المرعب الذي دفعـــه الوعي الانساني اليقظ الذي يرغم الفهم الطليق الآن من الاحساس والمحتضن لصوره ، على ان يسبر الاغوار تفتيشاً عن الحلول التي تعني فرجاً وانعتاقاً ؟

« إن الرعب الراجف هو أنبل دور للجنس البشري » فهذا الذي حرمه القدر من هذه النعمة (الدور) يتوجب عليه ايضاً ان يسعى ليكتشف الاسرار، ويهاجم ويشرح ويدمر ما يثير الرعب ، وان يستخلص منه غنيمة من المعرفة . فالارادة – المنهاج هي ارادة – لقتل شيء ما حي بغية « اقامته دليلاً » واقراره وتخشيبه وقطره بسلسلة المنطق . والذهن يكتسح ويظفر عندمـــا ينتهي من عمله في التخشيب .

إن التمييز الذي يحدده عـــادة بين « العقل ». (Reason) وبين « الفهم » (Understanding) هو في حقيقته تمييز بين العلم بالغيب (Divination)

وبين قوة التمييز الفطرية (Flair) ، التي تنتمي الى الجانب النباتي من حياتنا ، هذا الجانب الذي يستخدم فقط لغة العين والكلمة، والفهم بذاته ينتمي الى الجانب الحيواني من حياتنا المستنتج من اللغة . و « العقل » وفق هذا المفهوم هو ذاك الذي يستدعي الفكرات الى الحياة ، أما الفهم فهو الذي يجد « الحقائق » . والحقائق هي معدومة الحياة ويمكن أن تعطى ويبلغ بها ، أما الفكرات فانهـا تنتمي الى الذات الحية لمؤلفها ولا يمكن للمرء اكثر من أن يتعاطف مع شعور مؤلفهـا (Mitgefuhlt) . زد على ذلك أن الفهم هو في جوهره انتقادي ، بينما ان «العقل» هو خلاق ومبدع ، فالأخير يلد بموضوع نشاطه ، أمـا الاول فانه يبدأ منه . والحق ان الانتقاد الفاهم قد مورس أول ما مورس وطور في اتحـاده والاحاسيس العادية ، فبواسطة احكام الاحساس يتعلم الطفل الادراك والمفاضلة . وعندما تحرر الانتقاد من ارتباطه والاحاسيس وانهمك بعد تحرره في شؤون نفسه، أمسى بحاجة الى بديل لنشاط الاحساس الذي كان موضوعه فيما مضى، ولكن الانتقاد لا يمكن أن يعطى هذا البديل إلا بواسطة صيغة فكر هي قائمة وموجودة منـذ حين ، والانتقاد مرتكزاً الى هذه الصيغة يعمل الآن وينشط . وهذه الصيغة وحدهـا ، ووحدها فقط ، وليس شيء ما يبني طليقاً على اللاشيئية ، هي الفكر .

وبزمن طويل،قبل أن يبدأ الرجل البدائي بالتفكير تفكيراً تجريدياً،يشكل لنفسه صورة عالم دينية ، وهذه الصورة هي الموضوع التي يبدأ الفهم بالعمل فيها نقداً وتنديداً ، ضبطاً واحكاماً . فالعلم كان دائماً وأبداً ينمو على دين ما وكان عليه يشب ويترعرع ، ويشتد ساعده تحت مؤثرات الممتلكات السابقة لهذا الدين ، وهو دوماً لا يشير الى اكثر من تحسين أو اصلاح لتلك العقائد المعتبرة خاطئة بسبب انها أقل تجريداً .

والعلم يحمل أبداً معه نواة دين يكتنف بمجموع مبادئه واعلاناته عن معضلتـه ومناهجه . وكل حقيقة يعثر عليها الفهم ليست اكثر من حكم انتقـادي صادر على حقيقة ما اخرى كانت قائمة وموجودة. ان الاستقطابية بين المعرفة القديمة والجديدة

تشتمل على نتيجة تقول بأن هناك في عالم الفهم يوجد شيء ما صحيح صحة نسبية فقط ، وأعني بهذا وجود أحكام ذات قوة اقناع اضخم من قوة احكام اخرى . فالمعرفة الانتقادية ترتكز على الايمان بأن الفهم في هذا اليوم هو أحسن حالاً من حاله في الأمس ، أما الذي يرغمنا على هذا الايمان فانه الحياة ثانية .

فهل يستطيع الانتقاد كانتقاد أن يحل المشاكل العظمى ، أو انه يستطيع فقط أن يعرضها ؟ اننا في بداية المعرفة نؤمن بقدرته على حلها ولكننا كلما ازددنا علماً نزداد قناعة بقدرته على عرضها فقط . وطالما لا تزال قلوبنا تنبض بشيء من أمل فاننا ندعو السر بمشكلة أو معضلة .

وهكذا فانه توجد هناك بالنسبة للجنس البشري الواعي معضلة مزدوجة : الكينونة اليقظة ، والكينونة ، أو معضلة الفراغ ومعضلة الزمان ، أو معضلة العالم كطبيعة ، ومعضلة العالم كتاريخ ، أو معضلة النبض ومعضلة التوتر . ان الوعي اليقظ لا يستهدف أن يفهم ذاته فقط ، بل انما يسعى بالاضافة الى هذا الى فهم شيء ما شبيه بذاته . وبالرغم من أن صوتاً باطنياً قد يقول للانسان بأن جميع امكانات المعرفة بهذا الشيء ما قد خُلفت وراء ، إلا أن الخوف ، بالرغم من هذا الصوت ، يكتسحه (يكتسح كل انسان) قناعة ورغبة ، وهكذا يسترسل الانسان في سعيه وبحثه مفضلاً الزعم بحل ، على البديل لهذا الزعم ، ألا وهو التحديق في العلوم (اللاشيئية) .

- ٤ -

ان الوعي اليقظ يتألف من الاحساس والفهم ، أما الجوهر المشترك بين هذين فانما هو ملاءمة ذات مستمرة والكون الكبير . والى هذا الحد ينطبق الوعي اليقظ

على التأكيد والاثبات ، أكنا نعالج ملمس تفكير حيوان نقاعي Infusorian أو ملمس تفكير انساني من أرفع طراز . ولما كان الملمس وذاته على هذا النمط ، فاننا نشعر بأن الوعي اليقظ يجابه أول ما يجابه المشكلة الابستمولوجية . فما الذي نعنيه بالمعرفة أو بعلم المعرفة ؟ وما هي العلاقة التي تربط بين معاني هذه المصطلحات وبين صياغتها في كلمات فيما بعد؟ ان اليقظة والنوم متعاقبان متتاليان كالليل والنهار ، وذلك وفق مدارات الكواكب ومساراتها ، وهكذا ايضاً فان المعرفة تتلو الاحلام وتعقبها . فما هي أوجه الخلاف بين هذه وتلك ؟ ان الوعي اليقظ ،على كل حال ، (أكان وعي الاحساس أم وعي الفهم) هو مرادف في معناه لوجود التعارضات كتلك التعارضات القائمة بين المعرفة والموضوع المعروف ، أو بين الشيء والخاصة ، أو بين الموضوع والحدث . ففي أي شيء يكمن جوهر هذه التعارضات ؟

وهكذا تنشأ مشكلة ثانية ، هي مشكلة السببية (العلية) فعندما نطلق اسمي « العلة» و «المعلول» على زوجين من عناصر حسية ، أو اسمي «المقدمة» و«النتيجة» على زوجين من عناصر ذهنية ، فعندئذ نكون بعملنا هذا نثبت بين هذين العنصرين علاقة من القوة والمرتبة (Power and Rank) ، فحينما توجد الأولى يجب أن توجد الثانية حتماً . ولتلاحظ أنه لا وجود اطلاقاً للزمان في هذه العلاقات . فنحن لا نهتم هنا بوقائع المصير ، بل انما نهتم بالحقائق السببية (العلية) ، ولا نشغل أنفسنا بالـ « متى» When بل انما نشغل ذواتنا بارتباط محدد تحديداً قانونياً . ولا شك في أن اسلوب نشاط الفهم هذا ، هو أوفر أساليب الفهم أملاً .

وربما كان الفضل كل الفضل في تمتع الجنس البشري بأسعد برهات حياته انما يعود الى الاكتشافات التي حققها هذا النظام من الفهم ، (العلة والمعلول ، المقدمة والنتيجة – المترجم) فالجنس البشري ينطلق من هذه التعارضات في أشياء الحياة اليومية من قريبة وحاضرة ، والتي تنزل فوراً به ، أقول ينطلق قدماً الى الامام الى سلاسل غير متناهية من الاستنتاجات ، الى العلل الأولى والنهائية في تركيب

Structure الطبيعة التي يدعوها الله ، والى مغزى العالم ومفهومه .

فالجنس البشري يجمع وينظم ويراجـــع منهاجه ، مذهبه (Dogma) في العلاقات الخاضعة للقانون ، ويجد فيه ملجأ وملاذاً مما لا يستطيع أن يراه مسبقـاً ويتنبأ به ، فذاك الانسان الذي يستطيع يثبت ويقيم الدليـل ، لا يعود الخوف يعرف الى قلبه سبيلاً ولكن أين يكمن جوهر السببية (العلية) ؟ فهل يكمن في المعرفة أو في المعروف أو في اتحاد هذين ؟

ان عالم « التوترات » بحد ذاته متخشب بالضرورة وميت ، واعني بذلك، انه عالم « الحقيقة الخالدة » وهذه هي شيء ما يقع ما وراء كل زمان ، انها شيء مـا هو حال أو وضع (State) . والعالم الواقعي للوعي اليقظ هو على كل حال مليء بالتبدلات والتغيرات ، وهذا الواقع لا يذهل الحيوان من قريب أو بعيد ، لكنه يترك فكر المفكر عاجزاً عديم الحيلة ، وذلك لأن السكون والحركة ، الديمومة والتبدل ، الصير والصيرورة ، هي تعارضات تشير الى شيء ما « يتخطى في جوهر طبيعته كل فهم » ولذلك يجب أن يحتوي (من وجهة نظر الفهم) على محـالية وبطلان . لأنه هل تعتبر واقعة تلك التي تبرهن عن عجزها عن ان تقطر من عالم الحس في شكل حقيقة ؟ ومن جهة اخرى ، ومع ان العالم يعرف بوصفه عالمـاً معدوم الزمان ، إلا أن عنصراً من زمان يلازمه بالرغم من هـذا ، فالتوترات تبدو كإيقاع ، والاتجاه يخرط ذاته في سلك الامتداد ، وهكذا يجمع على شكل ما كل ما هو مبهم وغامض ، بالنسبة الى الوعي الفاهم ، نفسه في معضلة اخيرة هي أشد المعضلات خطورة ، وأعني بها معضلة الحركة . وعلى صخرة هـذه المعضلة يتحطم الفكر الحر والتجريدي ، ونبدأ ندرك أن الكوني الأصغر هو في نهـاية المطاف يعتمد دائماً وابداً على الكوني ، حاله في ذلك ، حال فردية كائن ما الذي لا يتكون منـذ لحظته الاولى بواسطة جسم ، بل إنمـا يتكون بواسطة غمد جسم .

ان الحياة تستطيع ان توجد دون فكر ، لكن الفكر هو صيغة واحدة فقط

من صيغ الحياة . ومهما قد تبلغ مكانة الموضوعات التي يضعها الفكر نصب عينيه رفعة وسمواً ، فان الحياة تستخدم، في الواقعة ، الفكر لأغراضها وتعطيه موضوعاً حياً منفرداً تماماً عن حل المشكلات التجريدية . فحلول المشكلات بالنسبة الى الفكر هي اما صحيحة أو خاطئة، أما هذه الحلول بالنسبة الى الحياة فهي اما حلول ذات قيمة أو غير ذات قيمة ، واذا ما كانت الارادة - للمعرفة تتحطم على معضلة الحركة ، فقد يكون سبب انحطامها يعود الى أن غرض الحياة قد بلغ وأنجز في هذه النقطة (معضلة الحركة - المترجم) . وبالرغم من هذا ، وفعلاً بسبب هذا تبقى معضلة الحركة مركز الثقل لكل فكر أرقى ، فكل ميثالوجيا وكل علم طبيعي قد انبثقا عن عجب الانسان وذهوله من سر الحركة .

إن معضلة الحركة تمس فوراً اسرار الوجود التي هي غريبة عن الوعي اليقظ ومع هذا فانها تضغط عليه ضغطاً لا يرحم . ونحن حينما نعرض الحركة فانما نؤكد على ارادتنا العازمة على إدراك اللا مدرك ، ادراك الـ - متى ، والـ - إذن ، المصير والدم وكل ما يلامسه مجرانا الوجداني في أعماقنا . ولما كنا قد ولدنا لنرى لذلك نكدح لنضع اللامدرك في الضوء ، أمام أعيننا كي نتمكن من ادراكه بالمفهوم الحرفي الحسي لكلمة ادراك، وأن نؤكد لذواتنا على انه شيء ما محسوس، وذلك لأن المراقب لا يستهدف في كل جهوده الحياة بل انما يستهدف مشاهدة الحياة ، وهو لا يستهدف الموت بل مشاهدة الموت، وهذه هي الواقعة الحاسمة التي لا يعيها المراقب . فنحن نحاول إدراك الكوني كما يبدو في الكون الكبير في نظر الكون الأصغر بوصفه حياة جسم في عالم الضوء الممتد بين الولادة والموت ، بين التوليد والانحلال ، وان ندرك مع هذا المفاضلة بين الجسم والنفس ، هذه المفاضلة التي تتبع نتيجة لأعمق الضرورات ، نتيجة لمقدرتنا على اختبار ما هو ذاتي باطناً كغريب حساً .

إن كوننا لا نحيا فقط ، بل اننا نعرف عن « امور الحياة » هو نتيجة لوجودنا

الجسدي في عالم الضوء . لكن الحيوان يعرف الحياة فقط ولا يعرف الموت . فلو اننا كنا اشياء شبيهة بالنبات ، لتوجب علينا أن نموت دون أن نعي الموت ، لأن الاحساس بالموت والموت همـــا أمران ينطبق الواحد منهما على الآخر . لكن الحيوانات بالرغم من سماعها لصرخات الموت ومشاهدتهـا للجسم الميت واستروحها لتعفن الجسد، الا أنها تتملى الموت بأنظارها دون أن تدركه أو تفهمه . ولم يصبح الموت اللغز العظيم في نظر الانسان فيما حوله من عالم الضوء إلا عندما انفصل الفهم بواسطة اللغة عن الادراك البصري المجرد . وهنا ، وهنا فقط ، تمسي الحياة مقياساً قصيراً للزمان ، مقياساً طرفه الاول الولادة والاخير الموت ، زد على ذلك ان نشوء السر العظيم الآخر ، سر التوليد ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموت . وهذا هو الذي يجعل حب الرجل والمرأة ، وحب الأم والطفل وشجرة الاجيال ، والعائلة والناس ، وهكذا واخيراً تاريخ العالم نفسه وقائع المصير ومعضلاته اللامتناهية في عمقها والكائنة وجوداً . وتلازم الموت ، بوصفه نصيب كل كائن انساني ولد في الضوء ، فكرة الذنب والعقاب ، فكرة الوجود ككفارة ، فكرة وجود حياة جديدة ما وراء عالم هذا الضوء ، فكرة خلاص تضع حداً للخوف من الموت ونهاية له . ومن معرفتنا بالموت تتولد تلك النظرة الى العـــالم التي نمتلكها بوصفنا اناساً ولسنا بحيوانات.

- ٥ -

هناك رجال مصير بالفطرة ورجال سببية (علية) بالولادة . إن عالمـاً كاملًا يفصل بين الانسان الذي يحيا الحياة المجردة (كالفلاح والمحارب ، رجل دولة وقائد عسكري ، رجل عالم ورجل عمل ، وككل انسان يريد أن ينجح ، أن يحكم ،

أن يقاتل ، أن يغامر ، وكالمصمم المنظم أو المقاول (المتعهد-الملتزم) أو المغامر أو القاتل المأجور أو المقامر) وبين الانسان الذي كتب عليه ، إمـا لسبب قوى عقله أو نتيجة لخلل أو عيب في دمه ، أن يكون رجل ذهن (كالقديس والـكاهن والعلامة والمثالي والايديولوجي) .

ومن النادر أن نجد هناك من إنسان ذي أهمية ما في أي حقل ، لم تسيطر عليه بصورة بارزة الكينونة أو الكينونة اليقظـــة ، النبض أو التوتر ، النوازع أو الفكرات ، الاعضاء الدورية أو اعضاء اللمس . فكل ما يحرك ويحرض عين الناس والاوضاع ، والايمان بالبرج (بالطالـع) الذي يمتلكه كل انسان هو رجل فعـل بالنظرة ، وهذا الايمان هو شيء ما يختلف كل الاختلاف عن الايمـان بصحة وجهة نظر ما ، وأصوات الدم الذي ينطق في لحظات الحسم ، والقناعة الوطيدة الراسخة التي تبرر أية غاية أو وسيلة ، كل هذه الأمور قد حرم منها الانسان النقاد المتأمـــل .

ان ، حتى لوقع قدم رجل الفعل ، جرساً يبدو كأنه اكثر رسوخاً من وقع قدم المفكر الذي يخيـل له أن العنصر الكوني الأصغر المجرد فيه لا يستطيع أن يكتسب علاقة راسخة بالارض .

ان المصير قد خلق الانسان على هذه الشاكلة أو تلك ، فهو إما داهية مراوغ خجل من الواقعة ، وإما نشيط فعال يتكبر على الفكر . فالانسان من المرتبـــة الفعالة هو انسان كامل ، بينما ان الانسان من المرتبة التأملية هو مجرد عضو واحد يستطيع ان ينشط دون (وحتى ضد) الجسد . واسوأ ما في الأمر هو عندمـا يحاول هذا العضو أن يسيطر على الواقعة وعلى عالمها الخاص ، وذلك لأننـا نحصل عندئذٍ على كل تصاميم الاصلاح الاخلاقية السياسية - الاجتماعيـة التي تثبت بما لا يدحض أو يرد كيف يتوجب على الاشياء أن تكون و كيف ينطلق الى صنعها على هذه الشاكلة ، وهذه هي نظريات ترتكز جميعها ودون استثناء على الفرضيات العلمية القائلة بأن جميع الناس هم اثرياء في الفكرات وفقراء في النوازع كواضع هـــذه

النظريات أو مؤلفها (أو كما يعتقد هذا المؤلف نفسه) . ان نظريات كهذه، حتى عندما تنطلق في الميدان متسلحة بكامل سلطة دين من الاديان أو بمهابـة اسم شهير ووقاره ، أقول ان هذه النظريات لم تؤثر ، ولو في مثال واحد ، في أبسط تعديل أو تبديل يطرأ في الحياة ، (لاحظ قال في لا على الحياة . المترجم) بل انما دفعت بنا فقط الى التفكير بالحياة بأسلوب مغاير لما كان لنا من سابق اسلوب ، وهذا هو تماماً وأكيداً قضاء العصور « المتأخرة زمناً » للحضارة وقدرها ، العصور التي تكثر فيها الكتابات والقراءات التي تستلزم أبداً الخلط بين التعارض القائم بين الحياة والفكر -عن- الحياة والفكر -عن- الفكر . إن كل محستّني- العالم والكهنة والفلاسفة يجمعون على الاصرار على أن الحياة موضوع مناسب لأجمل تأمل ، لكن الحياة تسير في طريقها الخاص ولا تهتم أدنى اهتمام بما يقال عنها . وحتى عندما تنجح طائفة من الطوائف في العيش « وفقاً لقانون » ، فان كل ما تنجزه هو في أحسن حال ، مجرد حاشية ترد عنها في تاريخ يدون مستقبلاً للعالم ، وذلك اذا ما وجدت هذه الحاشية مكانـاً لها في صفحات ذاك التاريخ عقب أن يكون قـد عالج مادة موضوعه الوحيدة في أهميتها وأصالتها . وذلك لأنه ، في نهاية المطاف ، لا يعيش غير الانسان الفعال ، انسان المصير في العالم الواقعي ، علم القرارات السياسية والعسكرية والاقتصادية ، حيث لا قيمة فيه للمفاهيم والمناهج أو وزن ، فهنا الضربة الأريبة أثقل وزناً من الاستنتاج الأريب ، وهناك مغزى في نظرة الاحتقار التي كان ابداً ودوماً رجال الدولة والقادة العسكريون يحدجون بهـا « ديدان الكتب » و « مريقي المداد » الذين يعتقدون بأن تاريخ العالم انما يوجد من أجل الذهن أو العلم أو حتى الفن . ولنقلها بصراحة بأن الفهم المنعزل عن الاحساس هو جانب واحد فقط من جوانب الحياة وهو ليس بالجانب الحاسم منها . فتاريخ الفكر الغربي قد لا يحتوي على اسم نابليون ، لكن أرخميدس مع كل ما لهذا من اكتشافات ، هو في تاريخ الواقعة ، أقل أثراً من الجندي الذي قتله عندما اقتحمت سيراكوس .

ان أرباب النظريات يقترفون خطأ جسيماً عندما يعتقدون بأن مكانهم هو رأس

الأحداث العظمى وليس حلقة في سلسلتها ، وهم يسيئون فهم الدور الذي لعبه مثلاً السفاسطة السياسيون في أثينا أو فولتير وروسو في فرنسا إساءة تامة . فكثيراً من الاحيان لا « يعرف » رجل الدولة ماهية العمل الذي يقوم بـه ، لكن جهله هذا لا يمنعه من أن يتبع ، بيقين وقناعة ، ذاك الدرب الواحد تماماً الذي يفضي به الى النجاح ، بينما ان الرجل السياسي النظري هو على العكس تماماً من رجل الدولة، إذ انه يعرف ما الذي يتوجب عمله ، ومع ذلك فان فعاليته حالما لا تعود محدودة بالقرطاس ، تصبح أقل الفعاليات نجاحاً وابخسها قيمة في التاريخ .

إن هذه التطفلات التي يقوم بها النظريون تحدث اكثر مـا تحدث في أزمان الحيرة والالتباس، كزمن عصر التنوير الاتيكي، أو كالثورتين الفرنسية والالمانية، وذلك حينما يتوق ايديولوجي الكلمة أو القلم الى إشغال نفسه بالتـاريخ الواقعي للناس بدلاً من إشغالهـا بالمناهج . وهنا يخطىء الايديولوجي مكانه ، فهو لا ينتمي بمبادئه ومناهجه الى أي تاريخ ، ما عدا تاريخ الآداب . والتاريخ الحقيقي يدينه ويحكم عليه ، وهذه الادانة لا تتمثل في مناقشة التاريخ الحقيقي للانسان النظري ومجادلة نظرياته ، بل إنما تتمثل في تركه وترك كل افكاره له .

إن باستطاعة افلاطون أو روسو (ناهيك بالاذهان الذين هم أصغر من هذين) أن يبنيا تراكيب تجريدية سياسية، ولكن هذين كانا في نظر الاسكندر ،سيبيو ، قيصر ونابليون ، بما لهؤلاء من خطط ومعارك وتسويات ، مجردين إطلاقاً من كل أهمية ، فالمفكر يستطيـع أن يبحث في المصير اذا ما رغب في ذلك ، لكنه كان يكفي اولئك ان يكونوا مصيراً .

ومن بين كامل وفرة الكائنات الكونية الصغرى نصادف بصورة مستديمـة تشكل وحدات - جمهور ملهمة ، وهذه الوحدات ، أنمت نمواً بطيئاً أو اندفعت الى الوجود خلال برهة ، انما تحتوي على كل أحاسيس الفرد وعواطفه، وهي غامضة مبهمة في طابعها الباطني ومستعصية على المحاكمة العقليـة بالرغم من أن الخبير العليم

يستطيع أن يغوص ، بما فيه الكفاية ، في دراسة ردود افعالها وتأملها . وهنا نميز ايضاً الوحدات النوعية الحيوانية المحسوسة ، هذه الوحدات التي تعتمد اعتماداً كلياً وعميقاً على الكينونة والمصير ، (مثلاً كطريق نسر في الهواء) من الصلات الانسانية المجردة التي تعتمد على الفهم وتتفق وأسس آراء واغراض ومقاصد ومعرفة مشابهة لأسسها ومماثلة لها . فللانسان وحدة نبض كوني حتى لو لم يردها، أما وحدة الأساس المشترك فانما يكتسبها كما يريد ويرغب . فالمرء يستطيع أن ينتسب أو يستقيل من رابطة فكرية ما ، وهو حر في عمله هذا ، وذلك لأن وعيه اليقظ هو وحده المشترك في مثل هذه الرابطة، ولكن المرء ملتزم بالوحدة الكونية، وكامل كينونته مرتبطة بها . وتعصف بالجماهير ، من هذا النوع من الوحدة ، عواصف الحماس ، أو تهب عليها فوراً رياح الذعر والهلع ، فهم صخابون مذهلون في اليوسيس Eleusis ولوردز ، أو ثابتون ثبات الابطال كإسبرطيي ثرموبيلي وكآخر الغوط في معركة فوسيفيوس[1] (Vesuvius) وهذه الجماهير ذاتها وفق موسيقى الترانيم الكنسية أو موسيقى « المارشات » العسكرية أو الراقصة ، وهي حساسة ، كذي الأرومة الكريمة من البشر والحيوان ، بالألوان الوضاءة والزينة والزي واللباس الرسمي .

ان هذه المجاميع Aggregates (الوحدات الجماهيرية المترجم) تولد وتموت ، أما الروابط الذهنية فهي مجرد مجاميل Sums في المفهوم الرياضي تختلف حالها في الجمع (+) عن حالها في الطرح(—) إلا اذا، وحتى (كما يحدث أحياناً) تضرب بمجرد مصادفة من رأي ضرباً مؤثراً يبلغ الدم وهكذا تخلق هذه المصادفة فجأة من المجهول كينونة ان الكلمات قد تصبح عند المنعطفات السياسية مصائر وآراء وعواطف وهكذا تبصر بجمهور المصادفة يساق قطعاناً في الشارع ويمتلك وعياً واحداً واحساساً واحداً ولغة واحدة حتى يخبو ضياء النفس القصير

---

١ — Vesuvius : معركة نشبت عام ٥٣٣ م بين الغوط والرومان .

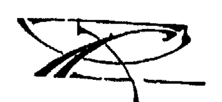
— المترجم —

العمر ويذهب ثانية كل انسان في سبيله. وكان هذا الأمر يحدث كل يوم في باريس عام ١٧٨٩ وكلما كانت تبلغ الصرخة القائلة : A la lanterne الأذن .

ان لهذه النفوس سيكولوجيا خاصة،ومعرفة هذه السيكولوجيا أمر جوهري بالنسبة الى رجل يشغل نفسه بالأمور العامة. فنفس واحدة هي طابع كل نظام أو طبقة أصيلة ، أكانت هذه أنظمة الصليبيين من فروسية وعسكرية ، أو مجلس الشيوخ الروماني ، أو النادي اليعقوبي ، أو المجتمع المهذب في عهد لويس الرابع عشر ، أو نبلاء الريف من البروسيين ، أو الفلاحين والنقابات ، أو جماعات الهجرات وقبائلها ، أو سكان وادٍ متوحد منعزل ، أو شعوب الهجرات وقبائلها ، أو أتباع محمد ، أو بصورة عامة اتباع أي دين أو مذهب أسس جديداً،أو فرنسي الثورة أو الماني حروب التحرير .

إن أشد الكائنات ، من هذا النوع الذي نعرف ، جبروتاً هي الحضارات الأرقى التي تولد خلال جيشانات روحية عظمى ، وتصهر خلال الف سنة من وجودها كل الجماميع من مرتبة أدنى (التصورات والطبقات والاجيال) في وحدة واحدة .

ان كل أحداث التاريخ العظمى قد نفذتها وتنفذها كائنات من نوع كوني ، أي الشعوب ، الاحزاب ، الجيوش والطبقات ، بينما أن تاريخ الذهن يجري في مجراه بروابط رخوةودوائر ومدارس ومستويات ثقافة «وميول »و«Isms »وهنا ايضاً فانها لمسألة مصير عما اذا كانت مجاميع (بشرية – المترجم) كهذه نجد في اللحظات الحاسمة ذات الأبلغ تأثيراً قائداً لها ، أو تندفع اندفاعاً أعمى ، وعما اذا كانت المصادفة قد وضعت على رأس هذه المجاميع رجلاً من المرتبة الأولى ، أو أن جيشان الأحداث واضطرامها قد ارتفع الى السطح باشخاص مجردين من العظمة الحقيقية كروبسبيير وبومبي .



طبع هذا الكتاب على مطابع
دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر
بيروت - شارع سوريا
تلفون ٢٣١٩٣٠ ص . ب ١٣٩٠

هذا الكتاب

بلغ التقدير لهذا الكتاب في الغرب حدًّا صُنِّف معه كأعظم مؤلَّف صدر في النصف الأوَّل من القرن العشرين ؛ فهو كتاب يُعالج جميع مواضيع الحضارات الإنسانية وانجازاتها من فنٍّ وعلم وفلسفةٍ ومذاهب وأديان ، فاشبنغلر يرى أنَّ كلَّ حضارةٍ من الحضارات هي كل متكامل غير قابل للتجزئة وظاهرة أوليّة متفرِّدة ، وذلك لأنَّ لكلِّ حضارة نفساً أوليَّة واحدة تنطلق عنها ، وتعبِّر برموزها عن نوازعها وطاقاتها ، وأنَّ تلك الظاهرة وهذه النفس وهذه الرموز هي التي تُسيطر وتوجِّه جميع نتاج الحضارة من أدبٍ وتصوير ونحت وموسيقى وعلم وفلسفةٍ ومذاهب وأديانٍ ، لهذا سيجد القارئ اشبنغلر يُعالج في هذا الكتاب الضخم جميع هذه الفروع الحضاريّة ، وسيراه يستشهد بالموسيقى وهو يبحث في الرياضيات ، ويُدلل على صحّة أقواله بالدين وهو يتحدَّث عن النحت والتصوير ، ويقتبس براهينه من الطقوس المذهبيّة أو الدينيّة ليُثبت نظريّاته في الهندسة المعماريّة ، ويختار دليله من الرقم الرياضي ليُبرهن على صحّة نظريّته في الجنس . لهذا فإنَّ القارئ سيذهل لوفرة معلومات اشبنغلر الموسوعيّة وسيعجب بمنطقه المنسّق والدقيق الملاحظة في هذا الكتاب .

من مقدمة المترجم

منشورات دار مكتبة الحياة
بيروت - لبنان